الرواية العربيّة واللغة

تأملات في لغة السّرد عند نجيب محفوظ

دراسات

الرواية العربيّة واللغة

تأملات في لغة السّرد عند نجيب محفوظ

◆

د. محمد عبيد اللّه



الفهرس

مقدمة

قد يكون اسم (نجيب محفوظ) من الأسماء الشائعة في الأوساط العربية، سواء أكانت أوساط المثقفين والباحثين، أو القرّاء والناس العاديين، ومجرد شيوع هذا الاسم وألفته على الأذن العربية مؤشّر مبدئي على تلك الشهرة التي تمكّن محفوظ من بلوغها، على مدار عقود طويلة، سجّل خلالها ديواناً جديداً ينطوي على فرادة خاصة في الموضوع والأسلوب، وحفّز- مثلما هم العباقرة دوماً - قرناً بكامله على مزيد من العطاء والحيوية، فلم يكتفِ بنشاطه الشخصي، وإنما حرّك الساكن في الكتابة، وغيّر في مراتب أجناس الأدب، وجذب جمهوراً كبيراً في مصر والعالم العربي، وشجّع بإنتاجه المتميز حركة النّقد العربي التي وجدت في نتاجه كنزاً لنشاطها، فكان مثل جدّه العظيم المتنبي واحداً من المبدعين متعددي التأثير والفعالية، وغدا بكل هذا عنواناً أدبياً للقرن العشرين...فيما استمر (في مستوى الحياة) ضيفاً أنيقاً هادئاً على أوائل القرن الحادي والعشرين، مثلما استمر سحره الأدبي بعد أن تطور السرد العربي وتقدّم نقد السرديات بتأثير من عوامل متعددة قد يكون

النتاج الغزير والمتميّز لمحفوظ في مقدمتها، إذ وجد الباحثون والنقاد سجلّاً نصّياً يتحدّاهم ويحفّزهم لتطوير أدوات النقد السردي الذي لم يكن منذ عقود شيئاً مذكوراً أو مميّزاً أمام سطوة الشعر ونقده.

نجيب محفوظ، أول أديب عربي، ينال جائزة نوبل للأدب عام 1988، الجائزة الأولى في العالم رغم كل ما يقال عن ملابسات منحها، لكنّ مجرد ارتباط اسمه بها، نقَلَه إلى قطاعات أخرى في العالم الشاسع، فصار اسمه مألوفاً عند القارئ الغربي، وإن بدرجة أقل من القارئ العربي، وبذلك نجح في اختراق كل الحجب والعوائق، فتم إدراج اسم يتميز بلكنة عربية، ضمن قائمة أعجمية هي قائمة الفائزين بها في حقول متعدّدة على مستوى العالم، من بينها حقل الأدب الذي يبدو الأكثر جاذبية وشهرة، نظراً للطبيعة الشمولية فيه، ونظراً لانّه لا يخصّ فئة متخصصة بعينها، بل يخص الجمهور العام.

إنه محفوظ ولا أحد غيره، في تحوّلاته وتجواله البليغ في النفس الفردية وفي وجدان المجتمع، بل في الوجدان الإنساني كله، من التاريخ إلى المكان النابض بالبشر والحركة، إلى الزمان بأمكنته وأجياله، وقد ظلّ محافظاً على نكهته القاهرية مستمدّاً منها كل احتمالات السرد، مكيّفاً معها الأساليب والتقنيات على نحو لا تحسّ للصناعة أثراً فيها، ولهذا تبدو العبارة الشائعة: قاهرة نجيب محفوظ عبارة دالة على الكاتب الذي أسهم في تشكيل المدينة ولم يكتف بالاقتراض من مكوناتها أو العيش على هامشها، لقد صارت تنسب إليه في صورة تقدير رفيع للإبداع حين ينجح في التحاور مع البيئة التي أثّرت فيه فأثّر هو الآخر فيها وأبقاها حية أبداً. رغم كل عوامل الانهيار والخراب، تتغير الأحياء

وتخبو معالمها لكنّ صورتها المكتوبة كما سجّلها محفوظ تظل تغالب عوامل الانسحاب والتدهور.

من زار القاهرة ولم يتلفت بحثاً عن سعيد مهران أو حميدة أو أحمد عبد الجواد بل عن زيطة صانع العاهات....وغيره من شخصيات خرجت من روايات محفوظ لتتجول في أحياء القاهرة وأزقّتها ومقاهيها؟؟ وأية بلاغة هذه التي تبني وتبدع هذا النوع من البشر الذين يقاومون النسيان، ويفارقون وضعهم التخييلي ليصبحوا بعض أفراد العالم الحي ؟؟

ليس من المبالغة في شيء حين يُنظر إلى الرواية العربية مرتبطة باسم محفوظ رغم وجود عدد كبير من الروائيين العرب المتميزين، ولكن القارئ أو الباحث غالباً ما يستبطن تجربة محفوظ كمعيار وبوصلة تحدّد وجهة الرواية العربية، إنه العمود الأساس فيها ولا تتّضح اتجاهاتها ومعالم خريطتها دون تحديد مقدار الاقتراب من نجيب محفوظ أو الابتعاد عنه.

وهذا الكتاب محاورة مع بعض إنتاج نجيب محفوظ الروائي، وبعض قصصه القصيرة التي تسهم بحظ وافر في بلاغة تجربته السردية العريضة. يتكون الكتاب من ثلاث مساهمات، أولها تلقي أضواء عامة كاشفة على الخريطة الشاملة لمحفوظ، وتحاول أن ترى بعض المعالم الكبرى في تجربته، وهي مساهمة مفيدة للقارئ العام والمتخصص معاً. أما المساهمة الثانية فتحاول أن تتأمل ذلك الشجار الطويل بين محفوظ ولغة السرد، حتى تمخّض الشجار عن تلك اللغة المطواعة التي تقع في «العامي الفصيح» ويسميها بعض النقاد اللغة الوسطى أو اللغة الثالثة تعبيراً عن توسّطها بين العامية والفصحى، لكنها لغة فصحى في

نسيجها وتراكيبها، والاستعارة العامية فيها تكاد تقتصر على المفردات، ومثل هذه الاستعارة كما يعرف اللغويون لا تغيّر من حقيقة الفصاحة شيئاً، لأن المعوّل عليه هو التراكيب التي تجري على سنن العربية ونظامها. وقد ركّزنا على المسألة اللغوية في الرواية من ناحية النظرية والتطبيقة، فأبرزنا اهتمام المنظّرين والنقّاد بموقع اللغة في الرواية، وعُنينا بتحليل اللغة في رواية قشتمر لنتبين وجوهاً بليغة من الدرس المحفوظي.

وفي الفصل الثالث قدّمنا مساهمة ثالثة تقارب ما سبق من ناحية المنهج، وتختبر المسألة اللغوية في رواية قصيرة لمحفوظ هي (حكاية بلا بداية ولا نهاية)، برزت فيها وجوه متنوعة من التعدد اللغوي ومن الطرق الفنية الضرورية لتنويع اللغة والتلاعب بها لإنتاج عمل روائي ممتع مقروء.

إن درس نجيب محفوظ هو الدرس الأبلغ في مسيرة الرواية العربية حتى اليوم. ولقد استمرت الرواية العربية في عصر نجيب وبعده، ولكننا لا نخشى من القول إن القمّة التي بلغتها أعماله لم تتجاوزها أو تقترب منها الأعمال المعاصرة له أو اللاحقة لتجربته، وهو في ذلك يمثل تحدّياً محفّزاً للرواية العربية الجديدة، وهي تتطلّع إلى وجوه بليغة تعبّر عن انفتاح الكنز الروائي والسردي، ذلك الكنز الذي أغدق محفوظ عليه من جواهره، فأغناه وضاعف من قيمته.

الفصل الأول

نجيب محفوظ:
الرواية...شعر الدنيا الحديثة

نجيب محفوظ:
الرواية شعر الدنيا الحديثة

بدأ نجيب محفوظ (1911-2006) من حي الجمّالية في القاهرة، فقد ولد في هذا الحيّ، وكان ترتيبه الأخير بعد أخوين وأربع أخوات، وقد أطلقت عليه أسرته اسم «نجيب محفوظ» وهو اسمه الشخصي المركّب سمّي به على اسم طبيب مصري شهير في تلك الأيام، تيمّناً بنجاحه على مبدأ الفأل المعروف ضمن ملابسات التسمية العربية.

وأما عن نشأته المبكّرة فيقول: «كان لدي إحساس بالحرمان من الأخوة فعندما وصلت سن الخامسة كان الفرق بيني وبين أصغر أخ لي خمسة عشر عاماً، وأغلب حياتي في بيتنا كأنني طفل وحيد لذلك انعكس هذا في تصويري لعلاقات الأخوة في الثلاثية وبداية ونهاية وخان الخليلي»[1].

ويبدو أن الحي الذي تتداخل فيه الطبقات كان المفتاح الأول لنجيب محفوظ، ففي ذلك الحي: «كان ميدان بيت القاضي عالماً غريباً تتمثّل فيه طبقات الشعب المصري، فهناك أناس بسطاء منهم عسكري بوليس وموظف صغير وامرأة فقيرة تسرح بفجل أو لبّ، ثم تجد بيوت أعيان كبار، وبيوتاً قديمة أصحابها تجار، كنت تجد أغنى فئات المجتمع المصري ثم الطبقة المتوسطة ثم الفقراء»[2]. فهذا التنوع في الطبقات كأنما كان درْس

محفوظ الأول لاستيعاب التنوع والتعبير عنه بمهارة، والدفاع عن التكوينات المختلفة بتسامح واحترام.

لكن بيئة التكوين والنشأة ـ مهما تكن غنية ـ فلن تكون كافية لتفسير أسرار عبقريّته الروائية والقصصية، وحسبها أن تؤشر على انغماسه مبكّراً بطبقات متعدّدة من الشعب المصري، لعلّ أهمّها الطبقة المتوسطة التي ولد فيها وعاش أحوالها، ولذلك تبدو أوضح الطبقات وأهمّها في إنتاجه، ومن خلال ذلك كوّن كنزاً من الخبرة المباشرة وظّفه في أعماله الإبداعية.

من مصر القديمة إلى القاهرة الجديدة

أمّا أول ظهور لمحفوظ في عالم التأليف، فيتمثّل في إطلالة شبه مجهولة عندما ظهر اسمه على كتاب مترجم، يشير إلى معرفته للغة الإنجليزية، وإلى اهتمامه بمصر دون غيرها، ونعني كتابه الأول المترجم (مصر القديمة/ 1932) وبصرف النظر عن ملابسات تلك الترجمة، فيبدو أن نجيب محفوظ ظلّ أسير الكلمة الأولى منها، (مصر) بل إنه في رواياته الثلاثة الأولى لم يغادر (مصر القديمة) فكتب أعماله المبكرة: عبث الأقدار/ 1939، ورادوبيس/ 1943، وكفاح طيبة/ 1944، التي حاول فيها ـ استناداً إلى وقائع التاريخ المصري القديم ـ بناء رواية تاريخية بدلالات لا تفتقر إلى المعاصرة، لكنّها أيضا لا تبتعد كثيراً عما أنجزه السرد العربي في بداياته التاريخية كما عند جرجي زيدان أو غيره ممن اختاروا هذا النمط من السرد واشتهروا به.

وكلمة (مصر) التي وردت في عنوان كتابه المترجم الذي ظهر في شبابه المبكر عام (1932) ظلت المفتاح الأساسي لكل منجز نجيب محفوظ، بل

إنه قصره على القاهرة، ولم يخرج منها إلا قليلاً، كما في رواية (ميرامار) التي حضرت فيها مدينة الأسكندرية، ولكنه حبس شخصياته في فندق أو نزل معروف هو الذي حملت الرواية اسمه، ولم يتجوّل في أحياء شعبية وأماكن نابضة كما يفعل عادة في روايات القاهرة.

ومع تحوّله من مصر القديمة إلى مصر الجديدة، في روايته التي نشرها عام 1945 المعروفة باسم (القاهرة الجديدة)، مع التذكير أن مجموعته القصصية الأولى (همس الجنون) قد ظهرت مبكراً كأول إطلالة أدبية له عام 1938. وقد تميزت باستيحاء أحوال الطبقة المتوسّطة من موظّفين ومثقّفين وتجّار وما أشبه ذلك، ولكن أهم ملمح فيها يتمثّل في اللغة المحفوظيّة التي تتهيّأ للخروج على منطق البيان التقليدي، لتنتقل إلى لغة حية نابضة، تستطيع أن تعبّر عن الأنماط البشرية التي تصوّرها.. ومع أنه في (همس الجنون) لم يغادر كثيراً من القوالب الجاهزة ولم يقطع العهد تماماً مع اللغة البيانية (التي ازدهرت عند الرافعي والمنفلوطي وغيرهما) لكن القارئ يحسّ بقلقه تجاه اللغة ورغبته في تطويعها لمنطق السرد وحاجاته، لا أن يطوّع هو موضوعاته لتلك اللغة المرصّعة بالبيان والبديع.

ونلتفت في المرحلة المبكرة من مسيرته إلى ما كتبه في العدد الثالث من مجلة الرسالة منتصف الأربعينات من القرن العشرين ردّاً على أديب مشهور هو عباس محمود العقاد في مقالة قلّل فيها من قيمة القصة لصالح فن الشعر، وجاء في رد نجيب محفوظ: «لقد ساد الشعر في عصور الفطرة والأساطير، أما في هذا العصر، عصر العلم والصناعة والحقائق فيُحتاج حتماً لفن جديد، يوفّق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال. وقد وجد العصر بغيته في القصة، فغدا تأخّر الشعر عنها في مجال

الانتشار ليس لأنه أرقى منها من حيث الزمن، ولكن لأنه تنقصه بعض العناصر التي تجعله موائماً للعصر، فالقصة على هذا الرأي هي شعر الدنيا الحديثة. وسبب آخر لا يقل عن هذا في خطره هو مرونة القصة واتساعها لجميع الأغراض، مما يجعلها أداة صالحة للتعبير عن الحياة الإنسانية في أشمل معانيها» [3].

وما من شكّ في أن هذا الدفاع المنمّق يشفّ عن قراءات مبكّرة لنجيب محفوظ في نظرية الرواية، وبوجه خاصّ تفسير هيغل لاختفاء الملحمة «الشعرية» وولادة الرواية النثرية. واعتباره الرواية «ملحمة العصر الحديث».

وقد تمكّن محفوظ نفسه بهذا الفهم المبكّر للعلاقة بين أجناس الأدب وطبيعة العصر ومتغيراته من تحويل السرد إلى شعر الدنيا الحديثة، ليصير السرد هو الفن المعبّر عن روح العصر الجديد وأزماته وتحوّلاته، ولم تقتصر إنجازات محفوظ على صعيد إنجاز النص وحده لكنه نجح مع هذا الإنجاز في خلق جمهور واسع هو الأمة العربية بأسرها لتكتشف جاذبية هذا الفن وليصير على يدي محفوظ وزملائه ديوان العرب الجديد، وبذلك يمكن اعتبار محفوظ واحداً ممن صنعوا الذوق الحديث وأثّروا فيه تأثيراً بليغاً ما زال مستمرّاً إلى اليوم.

التحوّل إلى الواقعية والمكانية

مع رواية (القاهرة الجديدة)، بدأ محفوظ عهداً مغايراً، حيث انتقل إلى ذلك العالم الحيوي الواقعي الذي لامسه في بعض قصص (همس الجنون) لكن مع تركيز أوضح على المكان، وبالرغم من شدة وضوح الشخصيات

في هذه المرحلة، فإن المكان يبدو هو البطل، وهذا ما ينسحب على (زقاق المدق) و(خان الخليلي)، وما يشبههما من روايات واقعية، فمحفوظ في هذه المرحلة ينطلق من مكان محدّد شبه معزول، لكن الرواية تحوّله إلى مكان ممتلئ بالحراك، وتندفع لتكشف عن علاقاته الداخلية وعن تحوّلاته التي ترتبط بتأثيرات من الخارج لكنها تفعل فعلها في عالمه الداخلي.

ولو وقفنا وقفة خاطفة عند (زقاق المدق) لوجدنا (محفوظ) يرسم في مفتتح الرواية مشهداً للزقاق الصغير الذي (يكاد يعيش في شبه عزلة عما يحدق به من مسارب الدنيا)، وتتقدم هذه الصورة المكانية الأليفة على أي عنصر آخر، ثم يختار زمن الغروب ليكون أول لحظات رسم المكان وتقديمه، والزمان هنا ليس إلا مؤشراً على تلاشي المكان وبدايات أفوله وتغيّره رغم مظاهره الانعزالية: «آذنت الشمس بالمغيب، والتفّ الزقاق في غلالة سمراء من شفق الغروب، زاد من سمرتها عمقاً أنه منحصر بين جدران ثلاثة كالمصيدة، له باب على الصنادقية ثم يصعد صعوداً في غير انتظام، تحفّ بجانب منه دكّان وقهوة وفرن، ويحفّ بالجانب الآخر دكّان ووكالة، ثم ينتهي سريعاً ـ كما انتهى مجده العابرـ ببيتين متلاصقين، يتكون كلاهما من طوابق ثلاثة»[4].

هذا المكان المحدود الضيق تحوّل في الرواية إلى مكان بديع يضجّ بالحياة والجاذبية، وغدا مثالاً لصراعات المجتمع وتحوّلاته بوجود الاحتلال الإنجليزي. وقدّم محفوظ في هذه الرواية مثالاً سردياً يغتني بروائح المكان وتفاصيله الصغيرة، وقد تحوّل ذلك الزقاق الصغير إلى مكان عالمي أحيته الرواية وحافظت عليه ضمن مقتنيات الذاكرة المصرية والقاهرية، وصار الزقاق معروفاً بكل لغات العالم الحية، يأتي الناس من الشرق والغرب

للبحث عنه لعلهم يجدون أثراً لحميدة أو عباس الحلو أو قهوة المعلم كرشة، خصوصاً بعد نوبل 1988 التي حولت قاهرة محفوظ إلى مدينة أدبية عالمية تمتلك سحراً متجدّداً، يضاف إلى سحرها التاريخي الأصيل.

وتهيمن في (زقاق المدق) كما في روايات المرحلة الواقعية ذات البلاغة المكانية، تلك اللغة السردية الخالصة التي لا تتأتى بلاغتها من طبيعتها اللغوية فحسب، بل من حبكتها ومن طبيعة العالم الذي تصوّره وتنقل تفاصيله، إنها بلاغة سردية خالصة لا تقترض البيان اللغوي اللفظي بل تزهد في ذلك إلى أبعد حدّ، وربما يُفاجأ القارئ غير المحترف بذلك التقشّف اللغوي الذي يوهم بفقر اللغة وبساطتها المتناهية، لكن هذا المظهر هو ما يتيح المجال أمام بلاغة السرد الصافية فلا تبدّدها اللغة البيانية أو تقلّل من تركيزها وسطوتها.

هل يمكن أن ينسى القارئ حميدة، بنت الزقاق، وهي تحاول أن تفرّ منه نحو العالم الآخر، المضادّ لعزلة الزقاق؟ وهل يمكن أن يمتنع عن تأويل هذه الشخصية الواقعية التي يمكن لها أن تتحوّل إلى شخصية رمزية رغم كل ثقلها الواقعي؟؟؟ وكذلك هو حال عباس الحلو، والشيخ درويش وعم كامل، والمعلّم كرشه وابنه حسين وغيرهم من شخصيات...

كذلك نجد في زقاق المدق التركيز على المقهى أو القهوة كمكان أثير عند محفوظ، مما يبرز بلاغة هذا المكان، في الرواية وفي المدينة- القاهرة، إنه مكان للتجمع وللصدام وللتحول، كأنما هو بؤرة جذب لمختلف الصراعات التي تصيب المجتمع، وتجد صورتها التعبيرية في المقهى.

الثلاثية...رواية الأجيال

توّج محفوظ هذه المرحلة بالثلاثية التي أنجز كتابتها قبيل ثورة يوليو 1952، لكنه تأخّر في نشرها فظهرت عامي 1956 1957 بعناوينها اللافتة: بين القصرين، قصر الشوق، السكّرية، أما العنصر الذي أضيف إلى الثلاثية فضلاً عن بلاغة المكان وبطولته، فهو عنصر الزمن، فقد تمكّن محفوظ من بناء رواية أجيال، عبر ملاحقة أسرة عبد الجواد، ومتابعة أفرادها وأجيالها جيلاً جيلاً، دون أن يحصر هذه الأجيال في مكان واحد، إذ استلزمت تحوّلات القاهرة أن تتنقّل الرواية بين أمكنة متعددة، وفق منطق المدنية وتحوّلاتها، ووفق حركة الأجيال التي تتنقل مكانياً وحضارياً وتعكس في نُقلاتها صورة القاهرة وتحوّلاتها.

مثلت الثلاثية بأجواء التحوّلات التي رسمتها، شهادة حية على مجتمع القاهرة في تحوّلاته وصراعاته الفكرية والسياسية والاقتصادية، ويبدو أنها مثلت إشباعاً في المستوى الفني للسرد المحفوظي الواقعي. كما مثلت ثورة يوليو 1952 قطْعاً مع المراحل السابقة ذاتها، أي المراحل التي انشغل محفوظ بها في أعماله الواقعية. كان محفوظ قد أنهى الثلاثية في نيسان (إبريل) 1952 ويذكر في أحد أحاديثه أن سبعة مخططات أخرى كانت تنتظر الكتابة مما ينتمي للأجواء المكانية نفسها،(وإذا بثورة يوليو 1952 تقوم فتموت معها الموضوعات السبعة من حيث الدافع لكتابتها) وقد توقف محفوظ عن الكتابة حتى عام 1957 ولم ينشر شيئا باستثناء الثلاثية المنجزة قُبيل الثورة.

واجه محفوظ التحوّل بصمتٍ ماكر، قبل أن يستعيد حاسته السردية من جديد، منتقلاً إلى منطقة الداخل بدلاً من الخارج، مستنداً إلى ثقافته الفلسفية التي كاد أن يتخصّص فيها منذ حصوله على (ليسانس) الفلسفة منتصف

الثلاثينات، استناداً إلى تلك الخبرة أنجز روايته المهمة (أولاد حارتنا) عام 1959 بعد أن قضى حوالي أربعة أعوام في التخطيط والكتابة، وقد نشرت في الأهرام مسلسلة، ولكنها لم تنشر في كتاب بسبب الاعتراضات التي واجهتها، وقد نشرت عن دار الآداب في بيروت بعد عدة سنوات من نشرها الأول، وليس عن دار مصر لسعيد السحار الناشر التاريخي لمحفوظ. ورغم العنوان الواقعي للرواية فإنها ليست رواية الحارة المصرية، بل رواية حارة كونية، أو رواية الكون والعالم كله، فقد رأى محفوظ الكون ومثّله في صورة «حارة» خَبر التعبير عنها، وآن له أن يوظّفها في هذا المستوى الفكري المعقّد، ومن خلال هذا الاختيار الفني مثّل ذلك الكون في شخصياته الكبرى: الجبلاوي وأدهم وإدريس وغيرها، والشخصيات هنا لا تقوم بدور واقعي بل هي تمثيل رمزي ذهني لعلاقات الأرض والسماء ولصيرورة الكائن الإنساني في رحلته الغامضة، فالمأزق الذي تعالجه أقرب إلى المأزق الوجودي المستند إلى ذهنية فلسفية تعبّر بالرموز عن إشكالاتها وتصوّراتها، ويبدو أن هذا العالم الذهني الذي رحل إليه محفوظ آنذاك كان مَخرجاً ناجحاً من أزمة التوقّف وعدم استيعاب الثورة أو تقبّلها والسير في ركابها، فضلاً عن حاجة الكتابة إلى مرحلة تشبّع واختبار لم يكن التحوّل الجديد قد أتاحهما بسبب حداثة التحوّلات وسرعتها.

الرواية النفسية والتقية السياسية

ومع رواية (اللص والكلاب) لجأ محفوظ إلى الفرد الذي لا ينفصل عن الجماعة، لكن الرواية تركّز عليه في حالة الإفراد لا الجمع، وتبدو أزمة سعيد مهران أزمة البطل المفرد، وأزمات النفس الوحيدة التي تريد أن تواجه

مجتمعاً بأكمله، نتحوّل إلى ما يقرب من الرواية السيكولوجية، بدلا من رواية الأجيال ورواية المكان، ورواية العالم أو قصة الكون، ولعلّ هذه النقلة (من الخارج إلى الداخل) قد هيّأت السبيل لرواياته التالية: السمان والخريف، والطريق، والشحاذ. ومعها عدد من القصص والروايات القصيرة التي كتبت في فترات متقاربة.

وقد نسمّي هذه المرحلة بمرحلة «التقية الأدبية» إذ هي تعويض عن تناول الواقع وتركيز على قطاعات لا تُغضب الثورة، لكن التقية السياسية أتاحت لمحفوظ مدى تعبيريّاً يتداخل فيه الرمز والمحتوى السيكولوجي وأتاحت له أن يطوّر أسلوبه ويجدّد كتابته، أي أن التحدّي الذي ربما تأسس على نوع من «الجبن» السياسي كان نافعاً للكاتب لأنه تحوّل إلى تحدّ إبداعي نجح محفوظ في العبور منه إلى مناطق جديدة من التعبير الروائي الجديد.

وحين كتب روايته (ثرثرة فوق النيل) اختار أن يعزل شخصياته في زورق أو عبّارة بدلاً من مجابهتها في أمكنتها التقليدية، ولم يتخلّ عن الأنظمة الجمالية التي تتناسب مع التُّقية السياسية، ولم يُظهر النقد الصريح للثورة إلا بعد وفاة عبد الناصر، كما في رواية (الكرنك) التي جمع فيها شخصياته في المقهى الذي حملت الرواية اسمه، وهي شخصيات متباينة في انتماءاتها الفكرية والسياسية، لكن النقد يصل حدّاً تبدو فيه الثورة وهي تمارس قمعها ضد أبنائها، وليس ضد المخالفين والمعارضين لها فحسب، فإسماعيل الشيخ مثلا هو ابن الثورة (قامت الثورة وهو ابن ثلاثة أعوام فهو ابن من أبناء الثورة بكل معنى الكلمة) وإسماعيل يقول عن نفسه صراحة في الرواية: (انتمائي الوحيد كان إلى ثورة يوليو)، ومع ذلك يتعرّض للاعتقال والتعذيب ويُتّهم بتهم شتّى، مما يقدّم المرحلة الناصرية في صورة نظام قمعي لا يقيم وزناً إلا لبقائه. لكن

هذا النقد كلّه كان متأخراً، ومع ذلك يمكن قراءته والتدقيق فيه لأنه يمثّل منظور محفوظ إلى مُجريات تاريخ عاشه وشهد عليه، مثلما شهد مراحل سابقة ولاحقة وقدم شهادته الروائية إزاء ذلك التاريخ.

تجلّى في روايات نجيب محفوظ تطوّر الفن الروائي العربي، خصوصاً حين نتذكّر أن محفوظ قطع مراحل متنوعة، وخاض أساليب متباينة ولم يتوقّف عن التطور على مدار عقود من الكتابة السردية، وظل بمقدوره دوماً أن يتحسّس التغيرات وما تتطلّبه من تحوّلات أسلوبية، استناداً إلى موهبته الكبيرة التي نهضت على فهم نبض العصر وتحوّلاته والتعبير عنه بحساسية بالغة لتغدو في صورة كتب يتداولها الناس لأنهم يرون مدى قربها منهم ولأنها شديدة الجاذبية في الارتباط بروح العصر ومتغيّراته.

تحوّلات اللغة المحفوظية

عندما نقرأ المجموعة القصصية همس الجنون، وكذلك الروايات التاريخية المبكّرة لمحفوظ، سنلاحظ معاناة محفوظ مع اللغة وقلقه إزاءها، بالرغم من مظاهر الفصاحة والبيان. ففي تلك المرحلة اعتمد محفوظ شأن كتاب النصف الأول من القرن العشرين على القوالب اللفظية والتعبيرية التقليدية، وعلى التراكيب شبه الجاهزة دون تمييز الشخصية بلغة ملائمة لها.

ومع روايات الأربعينات التي تمثل المرحلة المكانية عند محفوظ (القاهرة الجديدة/ 1945، خان الخليلي/ 1946، زقاق المدق/ 1947 خطا محفوظ خطوة واسعة باللغة السردية من ناحية تحريرها وانطلاقها لتكون أكثر تعبيراً عن الشخصية وأشدّ ارتباطاً بالمناخ السردي الذي تعبّر عنه.

لقد وجد محفوظ ضالّته في اللغة الفصيحة العصرية، التي يمكن تطويرها من خلال التقريب بينها وبين لغة الناس، دون التورّط في العامية، وهذا الذي بدأ يتقنه في مرحلة الروايات الواقعية المكانية ظلّ صفة ملازمة لرواياته التالية، ولا يعني ذلك أن لغته متماثلة، وإنما تتمّ معظم تنويعاتها في إطار الفصيحة المتسامحة التي لا ترفض الإفادةولا التقارب مع اللغة المحكية على مستوى بعض التراكيب وتقنيات الحذف والاختصار وكثير من الأساليب المحفوظية التي أظهرت جانباً أساسياً من جماليات اللغة العربية وإمكانيات نقلها إلى مستوى عصري متقدّم.

ولو مثّلنا بعمل يتوسّط تجربة محفوظ هو روايته القصيرة (حكاية بلا بداية ولا نهاية) لوجدنا خطوات متقدّمة وواسعة في بناء النسيج اللغوي الذي يتّسم بالتعدّد الصوتي وتنوع مستويات اللغة في إطار واسع من اللغة الفصيحة. وتتنوع مستويات اللغة وطبائعها بتنوّع هذه الشخصيات وبتنوّع المواقف التي تواجهها، فلكلّ شخصية لغة ولكلّ موقف لغة، فموقف الرضا يقتضي لغة مغايرة لموقف الغضب والشجار، وموقف الجدل يختلف عن الموقف العاطفي...كذلك تتنوع اللغة بين اللغة الدينية الصوفية واللغة العلمية المتأثرة بالتعليم الجامعي، كذلك تتمايز اللغة الذكورية عن اللغة النسوية إلى آخر أشكال التمايزات التي أبرزتها الرواية القصيرة، وهو ما يحتاج إلى تفصيل واستفاضة في غير هذا المقام.

وقد لجأ محفوظ في بعض أعماله إلى لغة قريبة من لغة الصحافة التي طوّرها الاستعمال اللغوي دون قيود مشدّدة، وأفاد من اللغة التراثية استجابة لانماط التجريب عندما اتّجه إلى أشكال السرد التراثي ولكن على نحو مغاير لتجربة البدايات، ففي أعمال من مثل: حكايات حارتنا، وليالي ألف ليلة، ورحلة

ابن فطومة نجد نوعاً من المحاكاة الساخرة المضمّنة داخل اللغة السردية، ممّا يشعرنا بأن الخطاب معاصر وأن المسافة مع التراث منكسرة بفعل تلك المحاكاة، ولذلك فاللغة التراثية هنا لغة تجريبية ذهب إليها الكاتب طائعاً لخلق التواؤم والانسجام داخل العالم الروائي الذي يرسمه أو يمثّله.

ولا شكّ أن التجربة اللغوية لمحفوظ تجربة متألقة مميّزة، في مظهر التقشّف الذي اتّخذته في بعض الروايات، كما في الروايات والقصص الحوارية (مثل: حبّ تحت المطر، تحت المظلة، الجريمة..) أو في مظهر الامتلاء والكثافة كما في الروايات التأمّلية ذات الطابع الفلسفي (أولاد حارتنا)، أو الطابع الشعري التعبيري الذي مالت إليه الكتابات المتأخّرة لعميد السرد العربي، وخصوصاً تجربة سرد الأحلام، وقبلها تجربة أصداء السيرة الذاتية. ويمكن القول إن تجربة نجيب محفوظ تنطوي على صورة كبرى لغنى اللغة العربية بمستوياتها وتراكيبها ومداها المتّسع، ويمكن أن نتّخذ روايات محفوظ دليلاً متيناً على تعدّد جماليات اللغة العربية في مستوى استيعابها لحاجات السرد وطبيعة الرواية ومقتضياتها اللغوية، فاللغة الأدبية ـ وفق تجربة محفوظ ـ اختيار وانتقاء يدخل في إطار المتخيّل، وليست وظيفة اللغة السردية أن تكون آلة تصوير محايدة، وإلا لاكتفى الناس بالكاميرا أو التلفزيون أو سواهما وأراحوا أنفسهم من عناء كتابة القصة والرواية.

ولقد عبّرت روايات محفوظ عن أصوات شتّى الطبقات في المجتمع المصري، الغني والفقير، المتعلم والأمّي، المتديّن والعلماني، المثقف السلطويّ والمثقف المعارض، الرجل والمرأة، أناس الحارة وأناس الحكم... وامتلأت بأصناف شتّى من البشر الذين لا بدّ من تمثيل لغاتهم في مستوى المتخيّل، وهنا تنكشف مقدرة محفوظ الفذّة على تطويع أساليب اللغة وتراكيبها

وآليات اشتغالها لتكون لغة الشخصية ولغة الموقف في سياق روائي منساب لا يبدو للصناعة يد في إنجازه. وبشكل مجمل يوازن محفوظ تماماً بين العناصر المكوّنة لنسيجه السردي، فلا يطمع من اللغة بأكثر من حاجته وحاجة موقفه القصصي، عندما لا يسمح المقام أو السياق بالامتلاء أو الكثافة أو الفخامة، ولذلك فإن «تفقير» اللغة أو التظاهر بفقرها في بعض أعمال محفوظ أو في بعض أجزائها ما هو في نظرنا إلا حيلة سردية متمّمة للصنعة المحفوظية الساحرة.

نجيب محفوظ والقصة القصيرة:

وبالرغم من شهرته في الرواية فقد كتب محفوظ القصة القصيرة طوال حياته، وظهرت في مجموعات قصصية مطبوعة: همس الجنون/ 1938، دنيا الله/ 1962، بيت سيئ السمعة/ 1965، تحت المظلّة/ 1969،خمّارة القط الأسود/ 1969، حكاية بلا بداية ولا نهاية/ 1971، الجريمة/ 1973، الحب فوق هضبة الهرم/ 1979، الشيطان يعظ/ 1979، رأيت فيما يرى النائم/ 1982، التنظيم السري/ 1984، صباح الورد/ 1987، الفجر الكاذب/ 1990، القرار الأخير/ 1997، صدى النسيان/ 1998، أحلام فترة النقاهة/ 2005.

وقد توقف عندها أو عند بعضها دارسو القصة القصيرة كما فعلت إيفلين يارد في كتابها (نجيب محفوظ والقصة القصيرة) وكذلك محمد السيد إبراهيم في كتابه (بنية القصة عند نجيب محفوظ).

وفي مناقشة لغالي شكري على هيئة حوار مع نجيب محفوظ يطرح شكري مسألة كتابة الرواية والقصة القصيرة ولكن محفوظ يراوغ ويسأل بدل أن

يجيب، أو يقدم إجابات خاطفة كعادته في كثير من حواراته ومناقشاته، يشير غالي شكري مثلا لمحفوظ بأن اهتمامه بالقصة اهتمام هامشي، بالرغم من أنه بدأ حياته الأدبية قاصاً في مجموعة (همس الجنون) فيرد محفوظ: «من الآن فصاعداً ستجدني أكتب القصة القصيرة جداً، تسمعني: القصة القصيرة جداً. الكتابة أصبحت عملية صعبة للغاية، منذ أسبوعين فقط أخبرني الطبيب أن ضموراً قد أصاب شبكية العين وهي مسألة ليس لها علاج، فكيف أكتب الرواية؟؟ إنها عملية صعبة»[5].

وعندما نفكّر فيما أنجزه محفوظ من مجموعات قصصية نجد أنه أنجز عدداً ليس قليلاً من الناحية الكمّية، بل يشكّل مكتبة كاملة في القصة القصيرة، وبعض أعلام القصة القصيرة من غير الروائيين لم يتح لهم أن يكتبوا نصف هذا الكمّ أو أقلّ من ذلك. وبالرغم من انقطاع نجيب محفوظ عن القصة القصيرة قرابة ربع قرن أي منذ صدور مجموعته الأولى همس الجنون عام 1938 وحتى صدور مجموعته الثانية: دنيا الله 1962 (وهي المجموعة التي مرّ ذكرها عرضاً في تقرير جائزة نوبل) فإن هذه المسافة الزمنية قد ردمتها العقود التالية التي جددت عهد محفوظ القاص إلى جانب تطوره الروائي، وقد منحه الله عمراً ممتداً فلجأ في عقود حياته الأخيرة للقصة القصيرة وأحياناً القصة القصيرة جداً، ومن حصاد هذا الاهتمام صدرت عدة أعمال ربما لم تُقرأ قراءة نقدية متأنّية بسبب الحضور الطاغي لمحفوظ الروائي، ولذلك فلا نجد كتابات مناسبة أو كافية عن المراحل المتأخرة من إنتاج محفوظ وبوجه خاص فيما يتعلّق بمجموعاته الأخيرة المنشورة في العقدين الأخيرين من القرن العشرين.

بدايات بين الفلسفة والمقال القصصي

بدايات محفوظ في الكتابة انطلقت مبكراً أواخر العشرينات وبداية عقد الثلاثينات من خلال صلته المبكرة مع الكاتب والمفكر سلامة موسى صاحب المجلة الجديدة، فكان محفوظ يكتب مقالات تميل إلى الفلسفة أو يتدرّب على الترجمة لتقوية خبرته في اللغة الإنجليزية، وكان ينشر هذه الكتابات المبكرة في مجلة سلامة موسى وبتشجيع منه، وفي سياق التدريب هذا ترجم محفوظ كتاب «مصر القديمة»، وهو كتاب صغير عرضه على سلامة موسى الذي فاجأه بنشره وتوزيعه مع أحد أعداد المجلة. في الفترة نفسها بدأ محفوظ كتابة قصصه المبكرة التي جمع طائفة منها ومما كتب في عقد الثلاثينات وظهر تحت عنوان «همس الجنون».

وحين نعود اليوم إلى هذه المجموعة لنقرأ بدايات هذا الهَرَم السردي فلن نجد فيها إشارات كثيرة إلى ما سيكون عليه لاحقاً، فالقصص في مجملها تعاني من عبئين ثقيلين: الأول عبء المقال القصصي الذي يشكل سمة لقصص بعض الرواد ويقرّب القصة من جفاف المقال وشروحاته واستطراداته، ثم هناك بعض القصص ذات الميل التاريخي التلخيصي، فنزعة التلخيص التي تعني الانحراف عن البناء القصصي المناسب للقصة والوقوع في فخّ الرواية الملخّصة وسم عدة قصص من تلك المجموعة المبكّرة. وقبل هذا وبعده تلك الميول الفلسفية والذهنية المتأتية من دراسة محفوظ للفلسفة آنذاك، فتجده يحاول أن يجسّد بعض الأفكار الفلسفية، لكن نقص الخبرة يؤدي به إلى الإخفاق في تسريد الفلسفي وتحويله إلى مادة سردية حيوية بعيدة عن جفاف الفلسفة.

كذلك نلاحظ الأثقال التي تقع على اللغة بما فيها من معجم تقليدي

وأوصاف شائعة بعيدة عن انطلاق لغة القصة وبساطتها، فاللغة تبدو مستعارة نسبياً من القاموس أو من لغة رواد آخرين اعتنوا بالبيان أكثر من عنايتهم بالسرد. وللتمثيل على هذه الأجواء تجده مثلا في القصة التي حملت المجموعة اسمها (همس الجنون) يكتب: «ومر في طريقه إلى القهوة بمطعم كان يتناول به عشاءه في بعض الأحايين، فرأى على طواره مائدة ملأى بما لذّ وطاب. يجلس إليها رجل وامرأة متقابلين يأكلان مريئاً ويشربان هنيئاً، وعلى بُعد يَسيرٍ جلس جماعة من غلمان السبل، عرايا إلا من أسمال بالية، تغشى وجوههم وبشرتهم طبقة غليظة من غبار وقذارة فلم يرتح لما بين المنظرين من تنافر...»(6).

ولكن بالرغم من العيوب التقليدية في مثل هذه الكتابة، شأنها في ذلك شأن كتابات تلك الحقبة التأسيسية إضافة إلى أنها من إنتاج شاب جديد متحمّس للكتابة، فقد نجح محفوظ في مسألة حاسمة: الكتابة عن الحاضر وترهين القصة لتتجادل مع محيطها وبيئتها، ولذلك فنحن واجدون فيها صورة ضافية للطبقة الأرستقراطية وسلوكاتها وثقافتها في عقد الثلاثينات في حقبة ما قبل الثورة وهو لا يصوّر أو يرصد فقط وإنما ينطلق مبكراً من موقع مساءلة القصة للمحيط بروح نقدية حية.

وفي عقد الستينات سيعود محفوظ للقصة القصيرة وينشر مجموعات متعدّدة ولن يتوقّف عن المزاوجة بين القصة والرواية حتى السنوات الأخيرة من عمره. أما عالمه القصصي كما يبدو في قصصه القصيرة فليس مغايراً من ناحية المحتوى لما نعرفه عن تجربته الروائية بل يبدو مغذّياً له متقاطعاً معه: حضور الهموم الواقعية باهتماماتها السياسية والاجتماعية وأبعادها الطبقية والاهتمام بتحوّلات المجتمع المصري والحضور المهيمن للقاهرة أو حتى

لأحياء بعينها كحيّ الجمّالية الذي ولد فيه محفوظ نفسه عام 1911. وكذلك التعبير العميق عن قلق النفس البشرية وتقلباتها المتضاربة، دون فصل ذلك القلق عن إطاره الواقعي الاجتماعي.

ويمكن القول إن القصة القصيرة ـ بما تتيحه من إمكانية التركيز والتكثيف ـ قد أتاحت لمحفوظ إعادة النظر مجدّداً في اهتماماته الفلسفية والفكرية مجدّداً، فنلاحظ في طائفة واسعة من قصص تلك المرحلة ظاهرة الانطلاق من الواقعي بكل عناصره المألوفة ثم تصعيد تلك العناصر التفصيلية لتغدو ذات محمولات فلسفية ونفسية بخصوص هموم الإنسان المعاصر التي تتجاوز مجرد هموم العيش أو مشكلات الحياة الصريحة. تغدو المشكلات أشد عمقاً ودلالة على سوء المصير البشري وعلى ما ينتظر الإنسان من مصادفات وقدرية حمقاء تغرّر به وتوقعه في مآزقها.

كذلك يطلّ محفوظ على عوالم متعدّدة متّسعة من أوضحها عالم الطبقة المثقّفة من كتّاب وصحفيين وهو شديد الاهتمام بهذه الطبقة ونقدها وتعرية النماذج السلبية منها، مع ربط سلوكاتها بالإطار الطبقي والتحوّلات التي عصفت بمصر في فترة الثورة والحقبة الناصرية ثم مرحلة ما بعد الثورة مع مجيء حقبة السادات.

كذلك لا نعدم طبقات متوارية من السخرية المحفوظية المبطّنة التي تتضافر مع المحمولات الرمزية وتسهم في تركيز محمولات القصة ومدلولاتها، فهذا مثلاً الكاتب الصحفي بطل قصة (الرجل السعيد) من مجموعة (خمّارة القط الأسود) يبدأ يوماً غريباً إذ يشعر بالسعادة تغمره، وتدريجياً تُجاوز سعادته كل احتمال فبدلاً من أن يتمتّع بها تغدو سبباً في خراب أحواله فيبحث عن الأطباء بلا جدوى، ومع الوصول إلى نهاية القصة يغدو التساؤل عن مفهوم

السعادة وارداً: ما السعادة؟ وكيف تكون عبئاً على الإنسان وأي واقع هذا الذي تتحوّل فيه السعادة والضحك إلى مظهر للتعاسة؟؟

ومن قصص تلك المرحلة قصص الحارة والحي وصراع الفتوّات بمدلولاته الاجتماعية البحتة أو عبر تصعيده لمستويات الرمز السياسي والإنساني في أحيان أخرى، ثمة نظرات متأمّلة في معنى الزمن وفعله، فكم من شخصيات محفوظ تبدأ قصتها بالعودة إلى الحي أو الحارة بعد غياب أعوام طويلة وتكون مهمّتها أو مشروعها الحنين إلى ماضي المكان واستدعاء الذكريات، كما في قصة (رحلة) أو قصة (فردوس) من مجموعة خمّارة القط الأسود. وأحياناً تكون العودة بقصد الثأر وتصفية الحساب مع سلطة الفتوّات السابقة، وقد تحدث المواجهة، أو قد يكون الزمن تكفّل بموت الغريم، ومن أمثلة ذلك: قصة الخلاء وقصة المجنونة من المجموعة السابقة.

كذلك تتوقف قصص محفوظ عند مشكلات القمع والحرية بمدلولاتها السياسية والاجتماعية، كما في قصة بديعة عنوانها: (عنبر لولو) من مجموعة (حكاية بلا بداية أو نهاية) فيجتمع فيها جيلان: كهل خارج من السجن وفتاة شابة تعتمد عليه في استشارتها ثقة بخبرته وحكمته، ويشهد لقاؤهما غرائب ومفاجآت منها إطلاق أحد الشباب النار بكثافة اعتراضاً كما يبدو على الواقع ولكن دون أن يصيب أحداً، أما عنبر لولو فليس إلا يوتوبيا حالمة من مقترحات السجن وأحلامه، كمكان محلوم بوجوده ومرموز به لجنّة من الحرية بعيداً عن المدينة البوليسية. والقصة محكمة في بنائها وتصاعدها وانقلاباتها السردية لتغدو علامة من علامات محفوظ ومدى خبرته السردية في مجال القصة القصيرة، بحيث تندمج العناصر الواقعية مع المدلول السياسي الرمزي وصولاً إلى المدى الفلسفي الذي يظلل سائر العناصر، مع توظيف

آليات التحليل النفسي للأحلام والرغبات، وكل ذلك في نسيج مكثف شديد الإمتاع والإيحاء.

ومن ناحية الأشكال القصصية استخدم محفوظ الشكل (الموباساني) الذي تنمو فيه القصة تدريجياً وصولاً إلى العقدة ثم الانحلال التدريجي لها، مع الميل في بعض القصص للمصادفات والمفاجآت التي تؤدي غاية درامية واضحة، وربما كان متأثراً في هذا الجانب بموباسان في قصصه القصيرة وفي كتابات بعينها تنتمي لشكل (النوفيلا)، ولكنه لم يتوقّف عند هذا الشكل بل طور أشكالاً قصصية حوارية لا تكاد تعتمد على أكثر من الحوار كما في قصة (جنّة الأطفال) التي تنتقل من الحوار الطفولي العفوي إلى مساءلة مفاهيم كبرى تخصّ الأديان والعالم وقضايا الخلق وما يشبه ذلك.

كذلك ينجح محفوظ في تصعيد العناصر الواقعية المألوفة ويتحوّل بها إلى نوع من الغرائبية التي تصلح للتأويل رمزياً، وخصوصاً في القصص المرتبطة بالحقبة الناصرية التي صعدت فيها تجربة محفوظ وكان هناك اهتمام ملحوظ بها على مستوى الدولة. ولكن رغم الوئام الذي ميّز تجربة محفوظ مع مرحلة عبد الناصر ورموزها فإنه أخذ عليها مسألة الحرية واستفحال القمع وسيطرة الأجهزة البوليسية والاستبداد ضد كل ما يعد مناهضاً للثورة وللناصرية. ولكن استطراداً نشير إلى أن محفوظ ربما من موقع عمله الوظيفي وتعوّده على مسلك هادئ وظيفياً ظل بعيداً عن المعارضة الصريحة أو أية انتماءات حزبية معارضة في مختلف الحقب السياسية المصرية، ولذلك ظلّ أيضاً بعيداً عن أية مشكلات مع الحكومات وأجهزة الدولة، مختاراً طريق السلام أو الكتابة الأميل إلى الرمزية والإيحاء من بعيد.

التجربة القصصية لمحفوظ تنويع هام ضمن إبداع محفوظ أحد أبرز

منتجي السرد في العالم كله، وهي لا شكّ محتاجة إلى تأملات كثيرة دون أن يُنظر إليها كهامش لرواياته المعروفة. أي أننا ينبغي أن لا نقارن بين محفوظ الروائي ومحفوظ القاص، وعوضاً عن ذلك يمكننا أن ننظر لقصص محفوظ ضمن مسيرة القصة القصيرة المصرية والعربية، وهو ما قد يفلح إلى حدّ ما في إنصاف هذه التجربة الهامة وقراءتها بعيداً عن السحر المطلق للرواية المحفوظية.

الهوامش

(1) جمال الغيطاني، نجيب محفوظ يتذكر، دار المسيرة، بيروت، 1980، ص9-10.

(2) المرجع نفسه، ص10-11.

(3) انظر مقالة جهاد فاضل، المعركة المنسية بين العقاد ومحفوظ: الشعر للخاصة والرواية للعامة، في: جريدة القبس، الكويت، 7 يناير 2006. (http://alqabas.com/61684/)

(4) نجيب محفوظ، زقاق المدقّ، ضمن: الأعمال الكاملة، مج1، مكتبة لبنان، بيروت، 1990، ص642.

(5) غالي شكري، نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل، القاهرة، 1988.

(6) نجيب محفوظ، همس الجنون، ضمن: الأعمال الكاملة، مج1، مكتبة لبنان، بيروت، 1990، ص6.

الفصل الثاني

الرواية واللـغـة
عند نجيب محفوظ

الرواية واللغة عند نجيب محفوظ

تمهيد

ليس لدينا حتى اليوم إرث متراكم مناسب في مجال دراسة اللغة السردية وموقعها في تحديد هويّة النص السردي، بالرغم من أهمية اللغة كعامل أساسي في اختلاف النص وفي جملة توجّهاته الجمالية والرؤيوية. ومقابل النقص الشديد في هذا المجال يُلاحظ المتابع ارتفاع الاهتمام بدراسة اللغة الشعرية في مؤلفات وآثار عربية وأجنبية تشكل مكتبة كاملة لدراسة هذا المجال المهم الذي يشكل ركنًا أساسيًا ضمن نظرية الشعر وطرائق قراءته ونقده، حتى غدا لهذا المجال نقّاده وأدبياته المعروفة للمهتمين والمتخصصين.

في مقابل هذه الوفرة نلاحظ فقراً ونقصاً شديدين في المجال الموازي المتعلّق بلغة السرد، وحتى في الدراسات التي تبحث الفرق بين اللغة «العادية» واللغة «الأدبية» ينصرف الاهتمام إلى لغة الشعر ومجازاتها واستعاراتها، وليس إلى لغة النثر أو السرد على وجه التخصيص. فلا النقد التقليدي الذي اعتنى بالمضامين أكثر عنايته، ولا نقد السرديات بصيغتها البنيوية والشكلية

وطروحات نحو القصة ونحو النص اقترب من المسألة اللغوية اقتراباً يوازي أهميتها وقيمتها في بناء النص السردي.

ولو تصفّحنا معظم الكتب الأساسية في نظرية الرواية وعلم السرد للاحظنا اهتماماً بمداخل متعددة متعلّقة بالبنية الحكائية وتفصيلاتها، ولكنها في غالب الأحوال لا تلتفت إلى اللغة السردية ومحاولة تصنيفها وتحليلها بوصفها نوعاً من التعامل المختلف مع اللغة. وكأن البعد اللغوي في السرد بعد هامشي لا يستحق وقوفاً يطول أو يقصر بل ليس مدخلاً ملائماً من حيث المبدأ للدراسة السردية/ اللغوية.

وقد أشار إلى هذه المسألة عبد الملك مرتاض مؤكّدًا أن «هذه المسألة على أهميتها في الكتابة الروائية، وعلى عناية النقاد بها عرضاً، فإنه لا أحد من النقاد والمنظّرين العرب، في حدود ما وقع اطلاعنا عليه، عُني بها، وأفرد لها بحثاً قائماً، أو فصلاً متنبّذًا، بل إن النقاد الغربيين أنفسهم، وعلى عنايتهم بكل مشكلات (السردانية=السرديّة) في أدقّ تفاصيلها المُمكنة، فإنك تراهم يُعنون، في العادة، بالشخصية، والحيّز، والزمان، والحدث، أكثر مما يعنون باللغة؛ وخصوصاً في كتاباتهم النظرية الخالصة»[1].

أما اللغويون فإن دراساتهم تكاد تتوقف عند الجملة فهي في معظم الأحوال الوحدة الكبرى عندهم، ورغم أن اللسانيات قد طوّرت هذه النظرة أو حاولت تجاوز نحو الجملة إلى نحو النصّ فما زال هذا المبدأ هو الشائع عند اللغويين، إضافة إلى الميل إلى أمثلة يصنعها اللغوي نفسه ويبني عليها نظريته كأنها أساس للغة أو أن اللغة ليست هي ما يستعمله الناس أو أن الاستعمال الأرقى لها ما يجري في كتابات المبدعين والكتاب، وليست الكلمات المفتعلة على صورة ذهنية ميتة لا تصلح إلا كشواهد في كتب تعليم

النحو ومبادئ اللغة.

ينظر نقاد السرد كما يبدو إلى اللغة بوصفها حاملاً لشيء آخر هو الأهم، أما هي فلا تستحقّ اهتماماً أو وقوفاً مطوّلاً، كأنها ناقل لمادّة السرد وكيفيته. ومنذ وضع فلاديمير بروب مبدأ الوظائف الشهير في كتابه (مورفولوجيا الحكاية الخرافية) ودراسة السرد تتجاوز اللغة إلى ما يمكن أن يُشتق منها من وظائف أو أعمال أو أفعال تقوم بها الشخصية، وليس مهمّاً الكيفية التي صيغت بها الوظيفة، فالبحث عن التشابهات مثلاً وفق مبدأ بروب أغفل أهمية وجوه الافتراق من باب الاهتمام بمبادئ السرد وبالمشترك منها وليس المختلف والمفارق، وكأن الاهتمام باللغة وطبيعتها سيفسد هذه التنميطات التي تزعم العلْميّة وهي تخرج من أعمال غير علمية.

ولو تذكرنا مقارنة روبرت شولز ـ وهو أحد المبرزين في السيمياء ونظرية السرد ـ بين لغة الشعر ولغة القصة لوجدناه يقول ما يلي: «الشعر فخم، ثابت الكلمات في النص، لذا فهو غير قابل للترجمة، في حين أن القصص (السرد) أثبت طواعية للترجمة إلى حدّ كبير، لأن جوهره لا يكمن في لغته بل في بنيته الحكائية، وكلما اقترب القصص من شرط الشعر ازدادت دقة كلماته وأهميته، وكلما تحرك الشعر صوب السرد قلّت أهمية لغته الخاصة»(2).

ولا اعتراض على أهمية البنية الحكائية فهي أمر مركزي في السرد وأحواله وبنياته، ولكن الاعتراض على نفي اللغة وهجر الاهتمام بها، بصورة لم تمكّن حتى اليوم من وصف اللغة السردية والاقتراب منها اقتراباً مناسباً، إذ لا بدّ من التساؤل عن هذه اللغة التي بمقدورها أن تنقل الحكاية وتشعرنا بالحدث

وتصف الشخصية، إنها ليست مادّة محايدة تؤدّي وظيفة آلية بل هي الأساس في بناء العالم السردي بتفاصيله المعقّدة المركّبة. اللغة السردية صورة من صور «الأداء» النوعي لو شئنا أن نستعير مصطلحاً لسانيّاً. ولكن ما شكل هذا الأداء وما طبيعته؟ ذلك أمر لم يجْرِ الاهتمام به، ولم تُعنَ به دراساتنا السردية عناية كافية حتى يومنا هذا.

الرواية واللغة: مقدمة منهجية

نعدّ الاهتمام باللغة مسألة أساسية في نقد العمل الأدبي مهما يكن نوعه، فاللغة مادة الأديب والكاتب، في مجال الرواية وغيرها من الأنواع الأدبية، حتى وإن أغفلت نظرية الرواية ونقد السرديات هذا البعد الحيوي، فلم يولَ العناية اللائقة به. «وإذا كانت الصورة الأدبية صورة لغوية فإن لغة الأدب لا بدّ أن تقوم على دعامتين: الصحّة التي ينبغي أن تؤدّي إلى الإفادة، والجمال الذي لا بدّ منه كوسيلة تُستخدم للوصول إلى غاية فنية»[3]. وإذا كانت الدعامة الأولى أقرب إلى اهتمام الباحث اللغوي، فإن الدعامة الثانية تنفتح على دراسة الأسلوب، وتتصل اتصالاً وثيقاً باهتمامات الناقد الأدبي، وهو أمر شديد الأهمية في نظرنا لتطوير الدراسة الأسلوبية سواء من ناحية أسلوب النوع الأدبي أو أساليب الكتّاب على مستوى التجارب الأدبية المفردة.

ويدين المسار الأسلوبي ـ الجمالي في نقد الرواية للناقد الروسي «ميخائيل باختين» (1895ـ1975) وخصوصاً في تحليله لأسلوب الروائي الشهير «دوستويفسكي» (1821ـ1881) من منظور لغوي، وفي مُجمل نظريته حول الرواية، حيث أولى باختين البعد اللغوي اهتماماً عميقاً، ولقد دعا في كتابه

«شعرية دوستويفسكي» إلى علم سماه «ما بعد علم اللغة» وقصد به تلك الدراسة الأدبية الأسلوبية التي تُعنى بالبعد اللغوي، لكنها لا تقف بدراسة اللغة عند الحدود التي يقف عندها علماء اللغة، بل تتجاوز ذلك إلى ما يعني النقد الأدبي والأعمال الأدبية. وقد أشار باختين ـ على سبيل المثال ـ في دراسته لدوستويفسكي بالقول: «ستكون المادة الرئيسية لدراستنا أو البطل الرئيسي لها ـ إن جاز التعبير ـ من الكلمة المزدوجة الصوت، هذه الكلمة التي تتولّد حتماً ضمن ظروف العلاقات الحوارية، أي في ظروف الحياة الحقيقية للكلمة. إن علم اللغة لا يعرف مثل هذه الكلمة المزدوجة الصوت. غير أن هذه الكلمة بالذات، كما نعتقد، هي التي يتعيّن عليها أن تصبح واحدة من المواد الرئيسية في دراسات: ما بعد علم اللغة»[4].

وقد أشار «هيرشكوب» إلى أن باختين في كتابه « بعد أن أثبت أن نجاح دستويفسكي يكمن في بقائه خارج شخصياته، تحوّل في النصف الثاني من كتابه ليوضح أن خلق تلك المسافة والحفاظ عليها أمر لا يتعلق بالحبكة ولا بالشخصيات، بل يرتبط باللغة والأسلوب»[5]. واعتماداً على مبدأ استقلال الشخصية عن المؤلف وامتلاكها عالمها الخاص عمّق باختين مفهوم «الحواريّة» الذي تبنّاه وقصد به: «المواجهة بين عدة لغات اجتماعية يسهل تمييزها في إطار العمل الروائي الواحد»[6]. فاللغة عند باختين ذات منبع اجتماعي، تتلوّن باختلاف الشخصيات والطبقات والمهن والطبائع والأفكار، وتكون مهمة التعبير عن التنوع والتعدد من أبرز اهتمامات الروائي الذي ينبغي أن يمثّل هذا التنوع دون أن يوحّده في لغته الخاصة. وقد تلقّف باختين من فن الموسيقى مصطلح «البوليفونية» Polyphone لشرح مبدأ تعدد الأصوات في الرواية تبعاً لتنوع الشخصيات والبيئات التي تعبر عنها

الكتابة الروائية، إذ «يمكن تشبيه الرواية بالعمل الفني المتكامل في الموسيقى المتعددة الأصوات: خمسة أصوات لما يسمى بالـ Fugue تظهر بصورة متتابعة وتتطور في إيقاع يتكون من مزج عدة ألحان، هذه الأصوات تذكّر بتعدد أصوات رواية دوستويفسكي»(7). وتقع الرواية متعددة الأصوات أو الحوارية في مقابل نوع آخر سماه «الرواية المونولوجية» أو الغنائية، تتوحّد فيه الأصوات، ويتراجع التنوّع الصوتي لصالح نبرة موحدة تمثل صوت المؤلف ولغته.

ومن الاعتبارات الأساسية التي شيّد عليها باختين نظريته مبدأ استقلال الشخصية عن المؤلف، ووفق ذلك يكون العالم الروائي عالماً موضوعياً يتأثث بوعي الشخصيات وبلغاتها ونبراتها، ويقف المؤلف وراء هذا العالم متخفّياً صانعاً، ولكنه لا يفرض وعيه وصوته على تلك الشخصيات. ووجد باختين في عالم دوستويفسكي مثالاً مدهشاً لنظريته، ولذلك يقول على سبيل المثال: «إن دوستويفسكي شأنه شأن «بروميثيوس» جوته: لا يخلق عبيداً مُسخت شخصيّاتهم (مثلما فعل زيوس) بل أناساً أحراراً مؤهّلين للوقوف جنباً إلى جنب مع مبدعيهم، قادرين على ألا يتّفقوا معه، بل وحتى على أن يثوروا في وجهه»(8). وذهب باختين إلى أن خصوصية دوستويفسكي «لا تكمن في أنه أعلن «منولوجياً» عن قيمة الشخصية، فقد فعل ذلك روائيون آخرون، بل في كونه استطاع أن يراها فنياً وموضوعياً وأن يعرضها بوصفها شخصية أخرى، شخصية غيرية، دون أن يسبغ عليها جوّاً من الغنائية ودون أن يمزج صوته معها. إن التثمين العالي للشخصية الغيرية والشخصيات العديدة غير الممتزجة مع بعضها الذين تجمعهم وحدة حادثة روحية ما، هو ما يجري تحقيقه بصورة تامّة لأول مرّة في روايات دوستويفسكي»(9).

وينشأ عن استقلال الشخصيات واكتمالها مبدأ ديمقراطية الرواية، أو المبدأ الحواري[10] بحيث تمتلك كل شخصية لغتها ومنطقها ووعيها، ويتجلّى ذلك كله في أسلوب الرواية وطريقة صياغتها، مما يعلي من شأن اللغة فلا تغدو مجرد ناقل لمكوّنات البنية السردية ووقائع «الحكاية»، بل تتوسّع قيمتها ووظيفتها، وينتج عن هذا المبدأ ضرورة أن تنعكس طبائع الشخصيات واختلافها في «اللغة» فهي المادة الأساسية التي ينبغي أن يتجلى فيها ذلك التعدد والتنوع، ومن هنا تتولد ظاهرة «تعدد الأصوات واللغات» وفق فهم باختين، فليس الأمر مجرد تزايد «عددي» في الشخصيات وإنما ينبغي أن يكون مصحوباً بتعدد مستويات اللغة وتنوعها وكأن كل مستوى وكل نبرة وكل خط أسلوبي هو الصيغة التي تتجلّى فيها الشخصية وتنكشف طبائعها ويُعْلَن عن دورها وفاعليتها في العمل الروائي، وامتداداً لذلك قد يكون التعدد ظاهرياً وذلك عندما تتوحّد اللغة وتعبر تعبيراً صريحاً عن لغة المؤلف ومواقفه الموزّعة في عدة شخصيات. ويمكن القول إن هذا التعدد الظاهري موجود في أمثلة معروفة من الرواية العربية[11]، وفي المجمل يمكن أن نعدّه نمطاً من الرواية «المونولوجية» دون أن ننخدع بالطبقة الظاهرية من تعدّد الشخصيات.

وقد توقف محمد برادة في دراسته المكثفة «اللغة الروائية العربية وسيرورة التغيير» عند اتجاه باختين، ولاحظ أنه اتجاه «يرى أن هناك فكراً روائياً للغة يتجلّى من خلال الحوارية والشكل الروائي ووعي الكاتب لتاريخ اللغة التي يستخدمها والمتخيّل الذي يحمّلها إياه... (و) تأسيساً على ذلك يكون تغيّر لغة الرواية متّصلاً بسيرورة التغيير الجارية في المجتمع وفق عوامل كثيرة تتعدّى إرادة الكاتب. إلاّ أن الروائي يمكنه أن ينجز تغيير لغته ضمن اللغة

السائدة، على أساس من وعي واختيار ورهان»[12].

إن هذا الذي حدس به باختين قبل تطوّر الدراسات اللغوية وما تفرّع عنها من دراسات أسلوبية وأدبية ما زال يمثل خياراً مهمّاً من خيارات النقد الأدبي الذي ينطلق من تقدير دور اللغة بوصفها بطلاً أساسياً كما ألمح باختين في كلامه المتحمّس لدراسة اللغة الروائية. ولقد بذل جهداً مميزاً في تقديم نموذج لمثل هذه الدراسة، دراسة ما بعد علم اللغة أو علم اللغة الأدبي أو علم أسلوب الأدب، وهي تعبيرات متقاربة متداخلة ـ في نظرنا ـ تنتمي إلى حقل أو مجال واحد يتصل بدراسة الأدب من منظور لغوي ـ أسلوبي.

انطلق باختين إذن من اللغة في دراسته للخطاب الروائي وأعطى اللغة مكانة مميزة وأساسية في تحليل خطاب الرواية، من منظور مغاير لمنظور الشكلانية أو منظور الأسلوبية التقليدية في دراسة اللغة الشعرية، وحاول أن يكون منظوره اللغوي مستجيبًا للطبيعة الخاصة للرواية وطريقة استدعائها للغة وأنسجتها وبنياتها المتنوّعة.

وقد وضع باختين أسس منظوره اللغوي الحواري في الثلث الأول من القرن العشرين، ولكن يبدو أن تأثير نظريته لم يجد طريقه الحقيقي إلّا بعد ترجمة أعماله للإنجليزية وما أبداه بعض المنظّرين المتأخرين من اهتمام بها وخصوصًا: تودروف Tzvetan Todorov الذي كتب كتابًا أساسيًا سماه Mokhail Bakhtin: the Dialogical Principle/ (ميخائيل باختين: المبدأ الحواري 1984). ويبدو أن هذا الكتاب قد أسهم في إعادة الاهتمام بآراء باختين وترهينها من جديد في عقد الثمانينات وما بعده، أي بعد انقضاء قرابة نصف قرن على إنجاز باختين لمبادئ نقده اللغوي الحواري. وهي المرحلة ذاتها التي شهدت انقساما مفرطًا بين النقد الأيدولوجي المتشدّد

مقابل شكلانية أشد إفراطًا في تجاوز المعنى. ولأن باختين نهض على تجاوز الإفراط وعلى التقريب بين الأيدولوجية والشكلانية فقد تأخر الانتباهإلى قيمة نظريته كلّ هذا الزمن أو أن الاهتمام بها ظل محدودًا بعيدًا عن العالمية حتى الفترة المتأخرة التي أشرنا إليها[13].

وقد انطلق باختين من مبدأ اجتماعية التلفظ وليس فرديته، كما يشرح تودروف، وقد شدد على الطبيعة الاجتماعية للتلفظ وحذّر من منطلقات سوسير التي مالت إلى اعتباره واقعة فردية معزولة، كما أنها أهملت البعد الدلالي والتعبيري، أما باختين فيقول: «إنا نشدّد بصورة ثابتة على المظاهر الخاصة بالقصد والنية، لأن هذه المظاهر هي القوى التي ترصف اللغة الأدبية الشائعة في طبقات وتعمل على تمييز هذه اللغة عن غيرها، ونحن نفعل ذلك بدلا من أن نلاحق الواسمات (Markers) اللغوية (التلوينات المعجمية، التناغمات الدلالية،..) للغات الأنواع أو الرطانات المهنية...»[14].

وقد انتقد باختين الطرائق التقليدية التي سبقته في مجال الاهتمام بلغة الرواية وأسلوبها، فذهب إلى أنه «كان يقع الاكتفاء بمصطلحات جوفاء لتوصيف الخصائص المميزة للغة: كانوا يتحدثون عن «تعبيريتها» وعن «صرامتها» وعن «سلاستها» دون أن تعطي هذه المفهومات أي معنى أسلوبي محدد»[15]. ويبدو أن هذه الملاحظة المبكرة ما تزال تجد صداها وتمثيلها في طائفة واسعة من دراسات اللغة والخطاب الروائي.

كما نظر باختين إلى «إن الرواية ككل، ظاهرة متعددة الأساليب واللسان والصوت، ويعثر المحلل فيها على الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة التي توجد أحيانًا على مستويات لسانية مختلفة وخاضعة لقواعد لسانية متعددة»[16]. وذهب إلى أن «أسلوب الرواية هو تجميع لاساليب، ولغة

الرواية هي نسق من اللغات وكل واحد من عناصر لغة الرواية يتحدد مباشرة بالوحدات الأسلوبية التي يندمج فيها مباشرة: خطاب الشخصية المفرد أسلوبيًا، المحكي المألوف للسارد،...هذه الوحدة هي التي تحدد المظهر اللساني والأسلوبي (القاموسي، والدلالي، والتركيبي..) للعنصر المعطى الذي يشارك في نفس الوقت الذي تشارك فيه وحدته الأسلوبية الأقرب إليه في أسلوب الكل، ويحدد نبرته ويصبح جزءاً من البنية ومن الكشف عن الدلالة الوحيدة لذلك الكل». كما أن الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات، وأحياناً للغات والأصوات الفردية تنوعاً منظماً أدبياً..»[17].

أما «مسلّمة النثر الروائي الحقيقي ـ عندهـ فهي التقسيم التصنيفي الداخلي للغة، وتنوع اللغات الاجتماعية، واختلاف الأصوات الفردية التي تتصادى داخلها»[18].

لاحظ باختين إذن مبدأ التعدد اللغوي وتنوع المستويات ومظهر الكرنفالية كما اشتق جملة مفاهيم ما تزال تستخدم حتى اليوم كالأسلبة والتهجين والتنضيد التراتبي والتفريد. ولاحظ أن «جميع لغات التعدد اللساني مهما تكن الطريقة التي فرّدت بها هي وجهات نظر حول العالم، وأشكال لتأويله اللفظي، ومنظورات غيرية دلالية وخلافية، بهذه الصفة يمكنها جميعاً أن تتجابه وأن تُستعمل بمثابة تكملة متبادلة وأن تدخل علائق حوارية... لأجل ذلك تستطيع جميع اللغات أن تتخذ موضعاً لها على صعيد الرواية الفردية الذي يمكنه أن يجمع الأسلبات البارودية للغات أجناس متنوعة، ومظاهر مختلفة من أسلبة وتقديم لغات مهنية ملتزمة، مع لغات أجيال تشتمل على لهجات اجتماعية وغير اجتماعية... لأجل ذلك نلحّ باستمرار على المظهر الغيري الدلالي والتعبيري أي القصدي، لأنه القوة التي

تنضّد وتنوّع اللغة الأدبية، ولا نولي نفس الاهتمام للعلامات اللسانية»[19].

أما اهتمام الدراسات العربية بالمسألة اللغوية فيكاد يكون متصلا أشد اتصال بجدل العامية والفصحى، وخصوصاً مع صعود الرواية الواقعية وشيوع نقدها في الستينات والسبعينات من القرن العشرين. وللدلالة على طبيعة هذا الجدل يمكن مراجعة رأي رشاد رشدي الذي كان من أبرز المتحمسين للعامية، بحجج تتصل بدعوى واقعية القصة وشخصياتها وأحداثها، «ولذلك فالكاتب الذي يجعل شخوص قصته تتكلم وتفكر بلغة غير اللغة التي تفكّر وتتكلّم بها في الحياة يهدم من أساسها الواقعية التي هي السبب في كيانه، لأن الحدث إنما يقوم على الأشخاص وتفاعلهم فإن جاءت المحاكاة ناقصة جاء الحدث ناقصاً، وبالتالي انعدمت الواقعية»[20].

وقد ناهض كثيرون هذا الرأي ومن أبرزهم: الطاهر مكي ومحمود تيمور وعبد الملك مرتاض وغيرهم.

ويمكن في السياق نفسه الانتباه إلى اتجاه آخر حاول أن يفيد من اللسانيات في دراسة الأدب، فيما عرف بنحو النص أو لسانيات الرواية. فقد حاول بعض النقاد والدارسين التحول من تحليل الجملة إلى تحليل النص اعتماداً على المبادئ اللسانية المتعارف عليها عند أهل اللسانيات، ومن أبرز الأمثلة على هذا الاتّجاه اللساني ما قدمه «روجر فاولر» في كتابه «اللسانيات والرواية» فهو يقدّر مكانة الرواية في عصرنا، ويعبّر عن ذلك بقوله: «من زاوية الحساسية الثقافية تعكس الروايات الحقائق الاقتصادية والاجتماعية بسرعة وأهمية، كما تعكس أيضاً أحلام مستهلكيها، وتساعد على تشكيل هذه الأحلام، كذلك تعدّ الرواية الشكل الأدبي الأكثر حيوية في اتصالها بالأنماط المعاصرة من الخطاب: مع الصحافة والإعلانات والوثائق والتاريخ وعلم

الاجتماع، وبوسائط أخرى مع السينما»[21]. ويؤكد فاولر أن «تقنية الكاتب أولاً وأخيراً هي مهارة في اللغة، وكما يقول (لودج[22]) وسيط الروائي هو اللغة، ومهما ينتج بوصفه روائياً فإنه ينتج في اللغة ومن خلالها. إن بنية الرواية، ومهما يكن ما تريد إيصاله، تحت السيطرة المباشرة لتلاعب الروائي باللغة، ومن ثم تلاعب الروائي بالعاطفة المتجدّدة للقارئ ورغبته وقدرته على إدراك التقنية وتحريره من المفاتيح اللفظية التي يودعها المؤلف في العمل، ويمكن للنقاد إدراك السمة اللسانية للتقنية الروائية عموماً، ولذلك يبدو من الطبيعي والمرغوب فيه إخضاع لغة السرد لعمليات التحليل اللساني، وبمصطلحات تلائم مهمات النقد الأدبي»[23]، كما يدلّل فاولر على إمكانية الإفادة من منطلقات اللسانيات ومبادئها الكبرى في قراءة الرواية وتحليلها، من خلال نقل القواعد التي تطبّق في دراسة الجملة وتحليلها لسانياً إلى تحليل الرواية بوصفها جملة طويلة أو نصاً يتكون في نهاية الأمر من سلاسل جُملية متعددة، ويقول شارحاً منهجيّته: «بنية النص تشبه بنية الجملة، هذا يعني أن أبواب البنية التي نقترحها لتحليل الجمل المفردة (في اللسانيات) يمكن أن تمتد لتطبق على البنية الأكثر اتساعاً في النصوص...سنتحدّث عن الأسماء بوصفها عناصر في بنية الجملة، والأسماء بوصفها عناصر في بنية الحكي، وسنتحدث عن البنية العميقة والبنية السطحية للجمل، وعن هاتين البنيتين في النصوص»[24]. أي أنه في مجمل منهجيّته يستعير المبادئ اللسانية التي تُطبق على الجملة أو الجمل المفردة ويسعى إلى تطبيقها على النصوص الروائية. ومع تقديرنا لهذا الأجتهاد المنهجي وإيماننا بضرورته وبمدى ما يقدّمه للرواية من فائدة إلى جانب المنظورات الأخرى، فإننا نرى أن البنية النصية «الروائية»ـ بما فيها من تعقيد وبحجمها الكبير مقارنة بالجملة التي

يمكن عزلها ومعاينة نظامها- قد تتأبى على الاستجابة لتلك المبادئ «الجُملية» أو المنطلقة من دراسة الجُمل، فالنظرة اللسانية تأسّست على «الجزئي» وعلى العناصر الصغرى، ولم تتدرّب على النظرة الكلية التي يُمكنها أن تُحيط بالنصوص الطويلة. ولقد لاحظنا في كتاب فاولر نفسه قدرة لافتة على تحليل الجمل وعلى تجزئة الفقرات إلى مكوّناتها، ولكنه يعجز عن تركيب قواعد أو خُلاصات كلّية توحّد تلك الأجزاء أو الشذرات الجُملية التي جزّأها بقصد الدراسة والتحليل. ومع كل ذلك يبقى للمنظور اللساني وجاهته وإمكاناته المخبوءة التي تُعدّ خياراً مفتوحاً لتحليل الرواية من منظور لغوي- لساني.

ونحن في دراستنا سنفيد من هذه الاجتهادات على المستوى المنهجي، مع عدم إخفاء الإعجاب بأسلوبية باختين وتواؤمها مع طبيعة الرواية ومتطلبات خطابها السردي. كما يمكن التأكيد أننا ننطلق من أرضية نقدية أدبية أكثر منها لغوية، وهناك اختلاف بين اشتغال اللغوي في الأدب، واهتمام الأديب والناقد باللغة وعلومها، من ناحية منطقة التركيز وبؤرة الاهتمام، إذ لا يعنينا توفر أمثلة على قواعد ومسائل لسانية بعينها بمقدار ما يعنينا أن نجد في كل ذلك مداخل تساعدنا على الاقتراب من أسلوب الرواية وأسلوب كاتبها ومقدرته كأديب يُمارس اللغة ممارسة إبداعية بعيداً عن غايات «التقعيد اللساني»، كما أننا لن نُعنى بمسألة «السلامة أو الصحة اللغوية» على أهميتها، فهي تخصّ مساراً آخر يمكن أن يُعنى به النّحوي أو دارس اللغة. وكذلك فليس لزاماً أن تكون دراستنا بحثاً عن أمثلة محدّدة على نظرية باختين أو غيره، وإنما نعدّها منطلقاً منهجياً نتعامل معه بمرونة، فنحن في حقيقة الأمر نبحث عن الهوية اللغوية للرواية العربية، مستأنسين بروح نجيب محفوظ التي ظلت نابضة بقلق الإبداع بعيداً عن الجمود، وبوعيه

الذي ظل يبحث عن نغمته الذاتية وهويته السردية، وهنا نفيد جزئياً من القاعدة الكبرى التي تشهد بأسبقية النصوص الأدبية على القواعد، فنحن نشتقّ القواعد من النصوص وليس العكس. وهو ما يشجعنا على التعامل الحيوي مع النصوص، ومحاولة الإنصات إلى أصواتها المتنوعة، وصولا إلى خلاصات يمكن أن يكون فيها شيء من «التقعيد» التلقائي، فليس مدار همّنا أن نعثر على أمثلة محدّدة على قواعد جاهزة، فذلك يشبه أن نخنق النصوص أو نقولبها على مقاسات نقدية مسبقة.

تجربة نجيب محفوظ:

تمثل تجربة نجيب محفوظ (1911 - 2006) رحلة الرواية العربية الحديثة في صعودها وانتشارها، وفي تطويرها للغتها وأشكال تفاعلها مع محيطها وواقعها، وهو ـ كما وصفه روجر ألن ـ «مؤسس التقاليد الناضجة للرواية العربية»[25] فلم تسبقه غير البدايات المبكرة التي لم تشكّل تياراً فارقاً، ولم تستقطب جمهوراً كافياً للرواية. وقد امتدت رحلة محفوظ على امتداد سنوات القرن العشرين عابرة مراحل ونكبات وتحوّلات وجدت أصداءها في أعماله، وقد كان حريصاً على أن يطوّر كتابته، وأن يترك أثراً باقياً يختلف عن التجارب التي سبقته أو تبعته كمّاً ونوعاً، «وكان مسار حياته علامة بارزة في تأسيس هذا النمط من الأدب (الرواية) باعتباره نمطاً يحتل مكانة مركزية في الحياة الثقافية العربية»[26].

وقد حظيت تجربة محفوظ باهتمام نقدي واسع من النقاد والدارسين العرب وغير العرب، كُتب باللغة العربية وبلغات أجنبية كثيرة، ولقد تضاعف هذا

الاهتمام بعد نيل الأديب الراحل جائزة نوبل للآداب عام 1988. وليس من غايات هذه الدراسة أن تلخّص ذلك «التراث» النقدي المكتوب عن هذه التجربة أو تتظاهر بالإحاطة به أو ببعضه[27]، ولكنها ستفيد منه في جانب محدّد يتعلّق بـ «اللغة» الروائية أو لغة الرواية عند محفوظ، ووعي محفوظ نفسه بأهمية اللغة في الكتابة الروائية، وهو جانب ـ لسوء الحظ ـ قلّما عنيت به الدراسات المحفوظية، إذ انصرف اهتمامها إلى أمور أخرى يعدّها النقاد المحْدَثون أكثر أولوية ـ كما يبدوـ من دراسة اللغة.

اللغة الروائية قبل محفوظ:

ولو ألقينا نظرة سريعة على التجارب التي سبقت نجيب محفوظ، فسنلاحظ أنها لا تقدم نماذج كافية للاحتذاء من ناحية اللغة الروائية ونضوج الشكل الفني للرواية. ويمكن إيجاز ما قدّمته تلك التجارب في عدّة خيارات، لعل أوّلها خيار اللغة «التراثية» الذي يمثله محمد المويلحي في «حديث عيسى بن هشام»[28]، حيث حاول استئناف تجربة «المقامة» بخصائصها السردية واللغوية الأساسية، مع شيء من تطويعها للتعبير عن الهموم الجديدة التي شغلت المؤلف وارتبطت بزمنه، ولكن هذا الخيار ظل خياراً ناقصاً، وربما فجّاً، لأن اللغة الأدبية وخصائص النوع الأدبي لا تقوم على المحاكاة والاتّباع، ولا على النقل من عصر إلى عصر، وإنما هي أقرب إلى أن تُشتقّ من مضمون التعبير، ومن طبيعة المشاغل والقضايا التي تعالجها الأعمال الأدبية، ولذلك بدت هذه المحاولة وما تبعها أو سبقها من محاولات سردية «مقامية» خارج زمنها، ولم تنجح في تأسيس رواية عربية مبنية على خصائص المقامة ولغتها وأسلوبها.

وهناك نمط آخر من مراحل بدايات الرواية يتمثّل في أعمال معروفة لكتّاب لم يتفرغوا للرواية، ولم يتبين لهم طبيعتها النوعية على نحو ناضج، فكتبوا محاولاتهم الروائية بلغة بيانية عالية، استناداً إلى مقدرتهم البلاغية ومهارتهم في الصياغة واللغة، من دون الانتباه إلى طبيعة اللغة الروائية وخصائصها الفارقة المختلفة عن لغة الشعر والبيان العربي التقليدي. ويمكن أن نعدّ روايات طه حسين (مثل: حديث الكروان، الحب الضائع، شجرة البؤس، المعذبون في الأرض) ورواية العقاد (سارة) من أمثلة هذا النوع. ولعل من أكبر عيوب «الرواية البيانية» أنها رواية لا تخلط الموضوع بالأسلوب، فبدت لغتها متعالية على موضوعاتها أو أجوائها، رغم الإقرار بارتفاع لغتها وبيانها الرفيع الذي يستند إلى لغة المؤلف وأسلوبه الشخصي دون الأخذ بعين الاعتبار مسألة لغة الشخصية ولغة البيئة الممثّلة في الرواية. فمؤلف هذا النوع من الروايات يكتب بلغته وأسلوبه الشخصي، ولا تشغله مسألة لغة الشخصية ولا قضيّة تمثيلها، وشأنه هنا شأن الشاعر وليس الروائي، ولعل الرواية الغنائية أو المونولوجية تتصل بأكثر من نسب بهذا النوع.

وهناك نوع ثالث من أعمال أو كتابات انتشرت بتأثير الصحافة العامّية أو القريبة من العامّية، فجاءت أقرب إلى حكايات أو «حواديث» مُغْرقة في المحلّية، قصدت إلى الترفيه والتسلية أكثر من أي شيء آخر، وقريب منها تلك المحاولات التاريخية والعاطفية (من مثل روايات جرجي زيدان التي جمع بعضها بين التاريخي والعاطفي في عمل واحد). وهناك محاولات أخرى كُتبت استناداً إلى تلخيص روايات أجنبية معينة، فجاءت أقرب إلى ترجمات «معرّبة» بكثير من التصرف، ومنها بعض ما عربه خليل بيدس ونشره في مجلة

النفائس العصرية التي أصدرها. والمأخذ على هذه التجارب بشكل إجمالي أنها لم تتبنّ التعبير عن البيئات العربية، ولم تفكر في الانطلاق منها والاستناد إلى محتواها. ورغم العيوب التي عانت منها هذه الأنماط والتجارب مما ظهر في مرحلة التشكّل والتكوّن، فقد كان لها دورها في تمهيد الطريق أمام محفوظ، وفي التعريف بالنوع الروائي وتكوين الطلائع الأولى من جمهور الرواية وقرّائها، لكننا نحسب أن الانطلاقة الفنية الكبرى للرواية العربية كانت بظهور محفوظ وعدد آخر من مجايليه ومن الجيل التالي له، إلى جانب تطوّرات وتحوّلات لحقت بالثقافة العربية وهيأت الفرصة لاستقبال النوع الروائي[29].

الوعي اللغوي ومشكلة العامية والفصحى:

يلفتنا في حوارات نجيب محفوظ وأحاديثه ذلك الوعي اللغوي الذي يعبّر عنه، فهو روائي مشغول بلغته، يُطيل التفكير فيها، ويعي متاعبه معها، ويتكشّف عبر ذلك كله تقدير محفوظ للغة ودروها في العمل الإبداعي الروائي. ولقد عبّر محفوظ ـ بوضوح ـ عن صراعه الطويل مع اللغة في حوار شائق مع الأديب جمال الغيطاني بقوله: «أكبر صراع خضته في حياتي مع اللغة العربية، منذ أول كتاب في «عبث الأقدار» تجد أسلوباً قرآنياً، كما تعلّمنا أن الأسلوب لا علاقة له بالموضوع. وعندما جئت إلى الأدب الواقعي كان الأمر صعباً.. كان الأسلوب لا يمشي في يدي، لا يطاوعني. دخلت في صراع بلا شعور بيني وبين اللغة، ربما لو كنت أدري أنني في صراع كنت فقدت الاتجاه، لكن (الخناقة) دارت في اللاشعور، كيف أذلّل اللغة ؟ كيف أطوّعها؟ كيف

يكون الحوار مقبولاً مع أنه فصيح؟ ولذلك لو استعرضت القصص الأولى ستجد أشياء مضحكة، على سبيل المثال ربما تجد شخصية في مقهى بلدي وتتحدث بأسلوب فصيح متقعّر. لم يكن هناك مثال أحتذيه»[30].

وأهمية هذا النص لمحفوظ تتبين لنا من وضوح الوعي بأهمية اللغة وأثر تطورها في تطور الكتابة الروائية، ومع أن محفوظ ينسب صراعه مع اللغة إلى منطقة «اللاشعور» فلا شك أن وعيه النقدي وأن «شعوره» الواعي كان وراء التطور اللغوي الذي بلغته أعماله، ولكننا نفهم كلامه حول «اللاشعور» في ضوء البعد عن الصنعة والافتعال، للحفاظ على مسار التطور الطبيعي والتلقائي، أما عدا ذلك فإن نجيب محفوظ يتمتّع بوعي فكري ونقدي ذاتي أسهم أكثر من أي نقد «خارجي» في توجيه تجربته والتحكّم في مسارات تحوّلاتها المختلفة.

ويتفرّع عن الوعي اللغوي لمحفوظ موقفه من جدل العامية والفصحى الذي شغل الكتاب والنقاد لزمن طويل، وكان جزءاً من نقاش أعمّ حول اللغة والثقافة والهوية وعلاقة ذلك كلّه بالتراث والمعاصرة. وقد لخّص رجاء النقاش[31] شيئا من مناخ الدعوة إلى العامية في مصر مستنداً إلى كتاب الدكتورة نفوسة زكريا سعيد «تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها في مصر» وهو من أهم الكتب التي تناولت هذه القضية من جوانبها السياسية واللغوية والثقافية مع تتبّع تاريخ الدعوة وعلاقتها بعدد كبير من الشخصيات الاستعمارية، وقد لاحظت نفوسة زكريا مثلا « أن المعارك التي دارت بين أبناء العربية حول لغة الكتابة كانت تقوم عادة في أعقاب الدعوات الأجنبية المنادية لاتخاذ العامية أداة للتعبير الأدبي»[32]. وأبرزت المؤلفة الدور الذي قام به بعض المستشرقين والمثقفين الأجانب في تشجيع هذه الدعوة وتزيينها

بأساليب شتّى لا تتكشّف أهدافها بسهولة أو وضوح، وممن شدّدوا على هذه الدعوة مهندس إنجليزي عمل في مصر أيام الاحتلال البريطاني يدعى (وليم ولْكوكس) الذي ألقى محاضرة مبكّرة عام 1893 في نادي الأزبكية ثم نشرها في مجلة «الأزهر» بعد سيطرته عليها، وله رسائل ومقالات متعدّدة في مجال هذه الدعوة. وما يمثّل شيئاً من آرائه ـ مما نقلته نفوسة زكرياـ قوله: «إن دراسة العربية الفصحى مضيعة للوقت، وموت هذه اللغة الفصحى مؤكّد كما ماتت اللغة اللاتينية..» ومنها أيضا: «ليُمضِ المصريون عشر سنوات في التعليم باللغة التي يتحدّثون بها (يقصد اللهجَة المحكية/ العامية)، وعندئذ سيبزغ فجر جديد في حياتهم، وستتخلّص الطبقات المثقّفة من السخرة العقلية التي دامت أربعة آلاف من السنين...»[33] وهو حديث كله تخليط رغم مظهر الإغراء والحرص الذي يتغلّف به، ولكن أقوال هذا المستشرق وأمثاله لم تنطل على المخلصين من أهل الكتابة والثقافة رغم أنها وجدت بعض المناصرين ممّن انخرطوا في الدعوة إلى العامية متوهّمين أنها يمكن أن تغدو «لغة» كاملة للأدب والحياة معاً، بل امتدّت أخطار تلك الهجمة إلى ذلك إلى المستوى المكتوب من اللغة، فظهرت في السياق نفسه الدعوة إلى الكتابة بالحروف اللاتينية، مما يذكّرنا أن المسألة لم تكن تقف عند حدود معركة أدبية محدودة وإنما كانت جزءاً من صراع الوجود والهوية.

وقد اتّخذ نجيب محفوظ موقفاً واضحاً حاسماً في هذا الجدل، عندما وجد ضالّته في اللغة الفصيحة العصرية التي يمكن تطويرها من خلال التقريب بينها وبين لغة الناس دون التورط في العامية. وهذا الذي بدأ يتقنه في مرحلة الروايات الواقعية المكانية ظل صفة ملازمة لرواياته التالية، ولا يعني ذلك أن لغته متماثلة وإنما تتم معظم تنويعاتها في إطار الفصيحة المتسامحة التي لا

ترفض الإفادة ولا التقارب مع اللغة المحكية على مستوى بعض التراكيب وتقنيات الحذف والاختصار وكثير من الأساليب المحفوظية التي أظهرت جانباً أساسياً من جماليات اللغة العربية وإمكانيات نقلها إلى مستوى عصري متقدم.

وكما يقول رجاء النقاش: «في هذا الجو المحموم من الدعوة إلى العامية بدأ نجيب محفوظ يكتب، ولكنه بفطرته السليمة، ووعيه العميق رفض أن يتجاوب مع الدعوة إلى العامية، وأصرّ أن يكتب أعماله الفنية كلها بالعربية الفصيحة، سواء أكان ذلك في وصف الشخصيات والأحداث أو في الحوار. وقد علق المستشرق الإنجليزي (ديزموند ستيوارت) وهو أحد مترجمي أعمال محفوظ إلى الإنجليزية على موقف كاتبنا من العامية بقوله الذي يعكس الغيظ والضيق: (إن التزام نجيب محفوظ للفصحى في كتابة الحوار مخلّ بمطلب الواقعية، وهو عند محفوظ نوع من العناد الطارئ لا يؤدي وظيفة فنية صحيحة). أما نجيب محفوظ نفسه فكثيراً ما تحدّث عن هذا الموقف ودافع عن اختياره للعربية الفصيحة في أعماله الفنية المختلفة، وله في ذلك تصريحات جديرة بأن تكون موضع الدراسة والتفكير»[34].

لقد تنبّه محفوظ إلى تلك المعركة الحضارية الدائرة، وأدرك أن مسألة اللغة لا تنفصل عن تلك الأجواء من الصراع، وبعيداً عن ضجيج المعارك والحروب كان قراره الحاسم باختيار اللغة العربية الفصحى نسيجاً أساسياً لأدبه، مع الانفتاح على العامية والإفادة منها في إطار أدبي مدروس. وقد ذكر محفوظ في حواره مع رجاء النقاش حرصه على الرجوع إلى المعاجم والقواميس العربية وكتب النحو لتدقيق لغته، فضلاً عن تمسّكه المبدئي باللغة العربية الفصيحة، وما قاله في ذلك الحوار مما يتصل بوعيه اللغوي: «إلى وقت

قريب كنت أحرص على وجود قواميس اللغة العربية وكتب النحو بجواري أثناء الكتابة، حتى أستعين بها إذا اختلط عليّ الأمر بين الكلمات الفصحى والعامية. ومنذ بدأت الكتابة وأنا حريص على استعمال العربية الفصحى والبعد قدر الإمكان عن استعمال العامية، خاصة أن لدينا عدة لهجات من العامية...وتمسّكي باللغة العربية الفصحى يرجع إلى أسباب عديدة منها: أنها لغة عامّة وقومية ودينية وغير ملفّقة، ولكن كان علي أن أعطيها نوعاً من الحياة وأعمل على تقريبها إلى أذهان الناس، وأبتعد عن الألفاظ الصعبة التي تزخر بها، حتى تصلح للاستعمال الأدبي الروائي، وإن كان هذا لم يمنع استعمالي بعض الألفاظ العامية عندما تكون أكثر دلالة وتعبيراً عن المعنى، خاصة إذا كانت هذه الألفاظ لها أصول في اللغة الفصحى»(35).

ومن إشارات محفوظ إلى مشكلة الازدواج بين الفصحى والعامية وكيفية معالجته لها ما ورد في حوار له مع غالي شكري: «المشكلة التي صادفتني من اليوم الأول لكتابة القصة هو الازدواج اللغوي بين لغة الكلام ولغة الكتابة....لغتي الروائية تبدو كما لو أنها عامية، وهي ليست كذلك، بل أحاول توحيد الفكر واللسان في الكتابة. أحيانا أستخدم ألفاظاً يعتقد البعض أنها عامية وهي فصيحة. ويعتقد البعض الآخر أن هذا تعبير شعبي غير فصيح التركيب، ولكنه نحوياً فصيح التركيب. يبدو لي أن هناك روحاً للغة. أنا أكتب بالعربية الفصحى حقاً، ولكنها العربية الحية بالروح المصرية ـ بالمجاهدة الذاتية حولت العربية إلى المصرية دون تقنين. وهي عملية أخذت وقتاً لأنها مضت ببطء. والتطور اللغوي في أعمالي يتمـ إذا تمـ دون وعي أو تعمّد من جانبي»(36).

وإذا كان المجال لا يتسع للتفصيل في قضية العامية والفصحى، على

أهميتها في سياق دراسة اللغة الروائية، فيمكن أن نستعيد جانباً أساسياً من وجهتها الأدبية كما أوجزه الأديب يوسف الشاروني وهو يعرض للأسلوب في رواية «زقاق المدق» لنجيب محفوظ، يقول الشاروني: «هناك مشكلة تواجه الكتاب العرب فهم يتأرجحون بين الفصحى والعامّية. فالفارق بين اللغتين من الاتساع بحيث إن كاتباً مثل محمود تيمور يؤلّف أكثر من مسرحية حوارها بالعامية ثم يترجمه إلى الفصحى. ولسنا نظن أن اللغة العربية الفصحى ستموت كما ماتت اللاتينية مثلاً، لا لأن القرآن مكتوب بها فحسب، لكن لأن انتشار المدارس من ناحية في العصر الحديث يبعث الفصحى من جديد...ومن ناحية أخرى فإن اختراع المواصلات وسهولتها بين البلاد العربية المختلفة خفّف من حدة العامية بين طبقات المثقفين خاصة. لهذا فإن الكتّاب لا يفكّرون في التخلّي عن الفصحى لكنهم يواجهون المشكلة بطرق مختلفة. فتوفيق الحكيم...إذا أتى الحوار سجّله كما هو بالعامية، والمازني حاول أن يستعمل كلمات فصحى تدور على لسان العامة، بدلاً من استعمال كلمات فصحى مهجورة...ونجد كاتباً مثل الدكتور طه حسين تفادى الحوار تفادياً كاملاً. ولّما كان الأستاذ محفوظ يعبّر عن الطبقات الشعبية التي لا تتكلّم إلّا العامية، ويريد التعبير عنها بالفصحى، فقد واجهته المشكلة بالضرورة، وحاول أن يجد لها حلاً وسطاً، وذلك بأن استعمل في أغلب حواره كلمات فصحى لكنه يعطيها في الجملة تركيبها العامي. مثال ذلك: حمداً لله على السلامة يا سي السيد ـ هذا يوم أبيض ـ والله والحسين ما يساوي الزقاق من غيرك قشرة بصلةـ حلفتك بالحسين إلا ما جلستـ استغنوا عنه يا معلمـ هربت وحياتك غواها رجل فأكل مخّها وطار. هذا عدا مجموعة هائلة من الأمثال المصرية حتى ليذكّرك دائما بالجو الذي تعيش فيه شخصياته وقد

نجح في ذلك إلى حدّ بعيد، لكنه قضى على التعبير العربي الكلاسيكي»[37].

لقد تنبّه الشاروني إلى جانب بارز من بلاغة نجيب محفوظ في استخدام العبارات المعبّرة عن الجو العامي والشعبي، ولكننا لا نعدّها عبارات أو تراكيب «عامّية» وإنما هي من تلك الأنماط المشتركة التي بذل محفوظ جهداً في اصطيادها، لأنها سليمة من ناحية موافقتها لأنظمة الفُصحى، وعامّية من ناحية استخدامها وشيوعها على الألسنة. أما ما انتهى إليه الشاروني من أن هذا الأسلوب «قضى على التعبير العربي الكلاسيكي» فنحسب أن المحافظة على مثل هذا التعبير ليس محلّها الرواية، وبحسب ما أوضحناه من محدّدات اللغة الروائية فإن لغتها ترتبط ببعدها التعبيري، وبتمثيل البيئة بشكل فنّي جمالي، والأمر الآخر الواضح في تجربة محفوظ أنه لم يكتفِ بالتراكيب «العامية ـ الفصيحة» وإنما حافظ على مستوى آخر من «التعبير الكلاسيكي» عندما يكون ذلك ممكناً في ضوء السياق الروائي، وظلّت العناصر التراثية حاضرة في رواياته بدرجات متفاوتة، ولكنه لا يقبل تلك العناصر إلا بعد أن تتكيّف مع عمله، وقد يُجري عليها تعديلات مثل صنيعه في التعبيرات العامية التي لا ترد بشكل مطابق حرفياً لاستخدامها في الحياة الشعبية.

ويوثّق لنا الشاروني أيضاً حواراً قديماً جمعه بنجيب محفوظ، ويعنينا منه مناقشة مشكلة اللغة وموقف محفوظ من النقاش حولها، فهذا الموقف هو الذي حكم كتابته الروائية والقصصية وأثّر لاحقاً في مسار الكتابة الروائية العربية بأسرها. يقول محفوظ: «لم يكن أحد قبل جيلي قد تخصّص في الرواية، فضلاً عن ذلك أننا كتبنا ما يسمّى بالأدب الواقعي لأول مرة، مما زاد المشكلة

تأزّماً، كانت المشكلة كيف نكتب قصة واقعية وشعبية باللغة الفصحى. لم يكن في تفكيرنا هجْر العربية الفُصحى إلى لغة أخرى لأن تربيتنا كانت على اللغة الكلاسيكية، فكنّا من جيل إذا كتب (دُرْج) بدلاً من (قِمَطْر) فكأنه كَفَر...والمشكلة كانت كيف تطوّع اللغة العربية المجرّدة المقدّسة لتعبّر عن الحياة اليومية خصوصاً في الحوار. وهذه المشكلة لم تصادف طه حسين أو المازني لأنّهما لم يقدّما بيئة، كان المازني يقدّم شخصية ويحلّلها، وهذا يمكن تقديمه بالفصحى..أما حين تدخل حارة أو تجلس على قهوة فإن مشكلة اللغة تعترضك ليس في الحوار فقط، بل في السرد أيضاً، أي أنها مشكلة الكاتب عندما يستعمل لغته في مجالات جديدة لأول مرة، ولهذا أعتقد أننا تعبنا في مسألة اللغة تعباً لم تصادفه الأجيال التالية التي انطلقت في لغتها من منطلق أكثر عصرية وتسامحاً»[38].

ومن اللافت أن الأديب الراحل قد تنبّه إلى صلة اللغة بالفكر والواقع، فاللغة بمعناها الاستعمالي والأدبي ليست جاهزة مسبقاً، وليست متعالية أو مستقلة عن ذلك الواقع الذي تستمد منه الكتابة وجودها ومادتها، ولعل بداية تجاوز محفوظ مشكل اللغة ونجاحه في إيجاد حلول فنية لاستخدام اللغة العربية في الرواية تأسّس على ذلك الوعي، فقام باختبار استخدام اللغة في تلك المجالأت الجديدة، مع حرصه الأكيد على اللغة الفصيحة لتكون النسيج الأساسي لكتابته، ولكن من دون أن يكون نسيجاً مغلقاً أو جامداً، أي أنه نسيج مطواع قابل للتعديل والتطوير، ليتشكّل باتساق مع محتوى التعبير، ومع أجواء الرواية وطبيعة شخصياتها ومواقفها.

تطوّر اللغة في كتابات محفوظ:

البدايات البيانيّة:

عندما نعود إلى الأعمال المبكرة لنجيب محفوظ كمجموعته القصصية: همس الجنون [39](1938) ورواياته التي استلهم أجواءها من التاريخ الفرعوني، نلاحظ أن تلك الأعمال قد وقعت تحت تأثير اللغة البيانية التي ميّزت بعض رواد النثر الحديث أوائل القرن العشرين، ليس على مستوى استعمال اللغة الفصيحة فحسب، وإنما فيما يمكن أن نعدّه وفاء للقاموس أو لمعجم الذاكرة، وآية ذلك ما يلاحظه القارئ من الاعتماد على القوالب اللفظية والتعبيرية المستعارة وعلى التراكيب الجاهزة التي تتكاثر ضمن بيئة استعادية للغة، بمعنى أنها ترى اللغة في الماضي وليس في الحاضر، وأنها تستمد من القراءة المتكرّرة للنصوص التراثية والتأثّر المباشر بلغتها، والتتبّع القصدي لأساليبها وصياغاتها، ومقابل ذلك لا ترى للغة وجهاً معاصراً حيّاً يربطها بالواقع أو بيئة الشخصيات القصصية. في تلك القصص تتسلّل تراكيب وأنماط لغوية مستعارة أو مقترضة من لغة التراث الشعري والنثري، فتستعير الكتابة السردية أساليب التراث وتراكيبه ومفرداته على نحو شديد الوضوح وتحاول أن تعبّر بها عن أحوال معاصرة، وتبعاً لذلك تتقارب مستويات اللغة في السرد والحوار والوصف دون تمييز بين هذه المستويات، إلى جانب تقارب خطاب الشخصيات وعدم تفريد الشخصية بلغة تناسب طبيعتها أو بيئتها. وليس من الغريب في تلك المرحلة أن تمضي اللغة السردية على وتيرة واحدة قليلة التنوع، فهذا نتاج طبيعي لاقتراض اللغة من القاموس بكل ما فيها من أثقال بيانية تاريخية قد لا تناسب الحاضر السردي في كل حال، ومن طبيعة

لغة السرد أنها لغة حياة لا لغة قاموس، ولغة راهن حاضر لا لغة ماض مستعار، ولذلك فمن الصعب أن نتصوّر إمكانية تطوّرها وحيويّتها دون السماح لها بالتفاعل مع الشخصية أو الموقف القصصي أو حتى الحياة التي تصوّرها القصة.

وعلى سبيل المثال يكتب بطل قصة (خيانة في رسائل) من مجموعة (همس الجنون) في رسالته: «لست فتى عصرياً كما كنت أعتقد، ولو أني كنت كذلك لما هالني الغدر ولأكبرت على نفسي الخيانة ولسهُل علي اصطناع الوداد للفتيات اصطناع تحيات الصباح والمساء، ولهذا تجدني معذباً موزع القلب فلا أنا بالراضي على نفسي لأني نكثت ميثاق خطيبتي، ولا أنا بالسعيد بما ألقى من حب عائدة التي رماني تفانيها في هاوية من الندم. ولا يخفى عليك أن الملل عرف طريقه إلى نفسي وأني بتّ منه في سقام، وقد كان ذلك مقدوراً ولكن ما الذي عجل به؟ لعله ذكرى خطيبتي أو لعله أني أقبلت على عائدة إقبال منهوم جائع فامتصصت حلاوتها في رشفة، أو ربما كان ذلك لأن جمالها طلاء لا يخفي من ورائه شخصية ذات بهاء وجلال»[40].

ومن المؤكّد أن الفتى في هذه القصة جرّ معه اللغة أيضاً لتكون لغة غير عصرية، فالالتواء بيّن فيما اقتبسناه من القصة، والتعبيرات في جملتها جاهزة مستعارة، كأن الكاتب يستدعيها من الذاكرة ومن الآثار المباشرة لقراءاته التراثية، وليست من صميم المواقف التي يعبّر عنها، وهو يميل إلى التراكيب والجمل التي تُبرز مقدرته هو ككاتب، ولا يفكّر في الشخصية أو حاجة الموقف السردي، ولا يتوقّف الأمر على هذا الفتى، وإنما يمتدّ أيضاً إلى أبطال القصص الأخرى، فهم يتحدّثون ويكتبون بلغة المؤلّف وليس بلغتهم، وهي لغة ينكشف فيها الافتعال وتظهر فيها آثار الصنعة كأنما ينحتها الكاتب نحتاً،

ولا يشغل باله مسألة صلة اللغة بالشخصية والموقف القصصي، وليس من الغريب مثلاً أن تقول الشخصيات عبارات من قبيل: الآن حصحص الحق، أو: دع هذا الحديث جانباً، أو: هدّئ روعك يا شيخ طه... وما يشبه ذلك من تراكيب وعبارات يصعب أن نتصوّر أنها يمكن أن تجري على ألسنة الناس في لغتهم الشفاهية المعاصرة، ولذلك نقرأ فيها فيها انكسار المعاصرة لصالح الاستعارة من لغة الماضي وأنماطها التعبيرية.

ولكن لغة محفوظ لم تتوقّف طويلا عند ذلك الطابع البيانيـ التراثي، فقد بدا عليها التململ تدريجياً، بل إن الأعمال القصصية والروائية المبكرة نفسها تتضمن كثيراً من الإرهاصات التي تشعرك بعدم رضى الكاتب عن لغته، فكثير من المواقف تستدعي أسلوباً آخر وصياغة أخرى، ولذلك قد نتمكّن من العثور على أمثلة مبكّرة لإمكانيات التصالح بين اللغة والسرد عبر إطلاق حرية اللغة والتخفيف من المبدأ الاسترجاعي لصالح اللغة المعاصرة. فالمدى السردي لا يمكنه أن يمتد وأن يتوسع مقترناً بضيق اللغة وقيودها، وهو ما بدا حلّه ممكناً في الأعمال اللاحقة لمحفوظ مما سنحاول أن نلمح إليه في سبيل تقديم صورة موجزة لتطوّر محفوظ من خلال المنظور اللغوي.

اللغة في المرحلة المكانية/ الواقعية:

عدَل محفوظ عن إكمال ما شرع فيه من روايات تاريخية، وانتقل إلى مناخ مختلف ينتمي إلى الواقع وليس إلى التاريخ، وتلك النقلة لم تقتصر على الموضوع أو المادة التي تتغذّى عليها الرواية، وإنما كانت أيضاً نقلة فنية ربطت الرواية بمحيطها الراهن، واستلزمت لغة ومعالجة مغايرة للمرحلة السابقة.

وهكذا خطا محفوظ مع روايات عقد الأربعينات من القرن العشرين التي تمثل المرحلة المكانية عنده (القاهرة الجديدة/ 1945، خان الخليلي/ 1946، زقاق المدق/ 1947) خطوة واسعة باللغة السردية من ناحية تحريرها وانطلاقها لتكون أكثر تعبيراً عن الشخصية وأشدّ ارتباطاً بالمناخ السردي الذي تعبّر عنه، ونلاحظ في هذه المرحلة أن اللغة بدأت تتنفس وتتفاعل مع الشخصيات دون أن تبدو ملصقة أو مستعارة من منطقة أخرى ومن زمان مختلف كما هو الحال في أعماله الأولى.

ولكن هذا التطور الذي نشير إليه لا يعني الاتّجاه إلى العامية أو المحْكية الخالصة، فذلك أمر لم تعرفْه تجربة محفوظ في أية مرحلة من مراحلها كما مرّ بنا، بل ظل محفوظ وفيّاً للعربية الفصيحة مع إدراك عميق لإمكاناتها ومقدرتها على التطور والتعبير عن الجو العامي والبيئات الشعبية.

ولو نظرنا في رواية (زقاق المدق) المنشورة أول مرة عام 1947 لوجدنا أنها اتّخذت من زقاق صغير في القاهرة القديمة مكاناً لها، إنه مكان معزول ضيق لكنه لم يستطع أن يظل مغلقاً أمام التحوّلات التي عصفت بالزقاق وبالقاهرة إبان الحرب العالمية الثانية. وتمثل هذه الرواية إحدى روائع المرحلة الواقعية عند محفوظ، بعدما عدل عن مشروعه الأول بكتابة سلسلة من الروايات المستوحاة من تاريخ مصر الفرعونية ثم فقد الحماس بعد إنجاز رواياته التاريخية الثلاثة: عبث الأقدار/ 1939، رادوبيس/ 1943، كفاح طيبة/ 1944. وقد أشار محفوظ في أحاديثه إلى هذا التحول من التاريخية إلى الواقعية وأنه اختار «الواقعية» بوعي وتصميم لأنه وجدها أقرب إلى حاجات مجتمعه، ففي التراث العربي ـ يقول محفوظ ـ «لم يكن هناك تراث روائي يمكن أن أرتكز عليه. كنت أعمل في أرض شبه خالية، وعلي أن أكتشف بنفسي وأمهّد

أيضا»[41]. ويمكن الربط بين التحوّل إلى الواقعية والتحوّل اللغوي الذي تدرّج محفوظ في إنجازه من خلال بحثه عن المستويات اللغوية التي تتلاءم مع مناخات التعبير الواقعي، فوجد شيئاً مما يبحث عنه في مستوى «العامي الفصيح» مناخاً وتعبيراً، فضلاً عن إفادته مما لحق باللغة العربية الفصيحة من تطوّر وتحرّر أسهمت فيه الصحافة العربية أيّما إسهام، إلى جانب إسهام الكتابة الأدبية، فلم تعد العربية عربية «إحياء التراث»، ولا عربية المحاكاة والتقليد، بل أضحت لغة معاصرة حديثة، بمقدورها أن تعبّر عن عصرها الجديد كما عبّرت عن العصور السالفة، متّكئة في ذلك على إمكاناتها الغنيّة وأساليبها المكنوزة.

تنفتح رواية «زقاق المدق» على صورة لغوية وصفية للزقاق، تقدم تفاصيل المكان ومحتوياته وحياته الخاصة. وعندما يصور محفوظ لحظة دخول المساء إلى الزقاق أو دخول الزقاق في المساء، يقدم تعبيراً لغوياً دالاً على إمكانات الفصيحة البسيطة في استيعاب المناخ الشعبي دون الهبوط إلى العامية الصرفة. وللتمثيل على تطويع اللغة للتعبير عن المناخ الشعبي بلغة فصيحة يمكن أن نقتطف الفقرة الدالة التالية: « سكنت حياة النهار، وسرى دبيب حياة المساء، همسة هنا وهمهمة هناك: يا رب يا معين. يا رزاق يا كريم. حسن الختام يا رب. كل شيء بأمره. مساء الخير يا جماعة. تفضلوا جاء وقت السمر، اصح يا عم كامل وأغلق الدكان. غيّرْ يا سنقر ماء الجوزة. أطفئ الفرن يا جعدة...»[42]. فالملاحظة الأساسية على الفقرة السابقة تلك الخيارات اللغوية العميقة والبسيطة في آن، عبر انتقاء عبارات فصيحة ولكنها قريبة من المستوى المنطوق، وهي بهذا الترتيب تعبر عن حياة الزقاق وأصوات سكانه، وهي أيضا تفيد إفادة عميقة من النبرة الشفاهية للزقاق بأصواته المختلفة

وبمختلف المواقع التي تهل منها حياة الزقاق، وتغدو الجملة المكتوبة محملة بالنبرة الشفوية وبأقرب صيغة فصيحة ممكنة، وبذلك تؤدي اللغة وظيفة الدلالة على المناخ الواقعي وتظل لغة فصيحة منتقاة مصفاة دون الحاجة إلى العامية بدعوى الواقعية.

ومثلما بدأت اللغة تتغير وتتطور في حدود الفصحى وإمكانياتها نجد الزقاق نفسه يتحوّل أيضاً، ومن صور التغير: الانتقال من شاعر الربابة إلى الراديو، فبعد عشرين سنة يطرد المعلم «كرشه» الشاعر الشعبي ويزجره قائلا: «عرفنا القصص جميعاً وحفظناها، ولا حاجة بنا إلى سردها من جديد. والناس في أيامنا هذه لا يريدون الشاعر، وطالما طالبوني بالراديو، وها هو ذا الراديو يركّب، فدعنا ورزقك على الله»[43]. وهو مثال على تأثير الوسائل الإعلامية وأسباب الحضارة في تلك المرحلة، فضلاً عما صاحبه من تحوّلات لغوية وأسلوبية اقتضتها المراحل الجديدة. وليس من البعيد عن الصواب أن واحدة من السمات الكبرى لأدب نجيب محفوظ أنه أدب تحوّلات، ينقل لنا على نحو شديد الدلالة وضمن نسيج من المتعة السردية العالية أعمق تحوّلات المجتمع المصري والمؤثّرات التي تفاعل معها سلباً وإيجاباً على مدى عقود طويلة، تمتد من أواخر حقبة الحكم الملكي ومراحل الاستعمار البريطاني وتأثيرات الحرب العالمية الثانية، وصولاً إلى ثورة يوليو وتحوّلات الحقبة الناصرية ثم المراحل الأقرب عهداً في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، وقد ختمها بتلك الأحلام والكوابيس التي يصل بعضها إلى حدود الفزع، ربما لهول ما رأى الرجل في تاريخه الطويل[44].

لقد قرأ نجيب محفوظ مبكراً أعمال ديستويفسكي وغيره من أعلام الرواية الأجنبية، ونحسب أنه أفاد من طريقته الروائية إلى جانب تجارب

أخرى في مجال الرواية الواقعية، وبذل جهداً نادراً في تكييف الشكل الروائي الأوروبي مع الموضوعات والمضامين العربية، حتى بدا الشكل عند محفوظ مشتقّاً من طبيعة مضامينه ومن إبداعه الشخصي، ولكنه كان يعي أنه يستعير الشكل الغربي ويكيّفه مع تجربته، ولقد تنبّه في مراحل لاحقة من تجربته إلى قيمة السرديات العربية وإمكانية الإفادة منها في إيجاد «شكل عربي» دون أن يقوم ذلك على «التقليد» الحرفي، لأن تقليد التراث شبيه بتقليد الحاضر الغربي. وعبّر عن ذلك بقوله: «ما هي الأشكال التي كتبوا فيها؟ أليست طرقاً فنّية خلقوها هم؟ لماذا لا أخلق الشكل الخاص بي الذي أرتاح إليه؟ بالنسبة لي فيما يتعلق بالثورة على كل ما هو أوروبي أو تقليدي ازداد خلال الخمس عشرة سنة الأخيرة، أصبحت ثقتي بنفسي أكثر. أصبحت أبحث عن النغمة التي أكتب بها من داخل ذاتي. اتجاهي إلى «الحدوتة» أحد معالم هذه المرحلة. أخص بالذكر الحرافيش...الرواية الصحيحة هي النابعة من نغمة داخلية، فلا أنا أقلد المقامة ولا أقلد (جويس)...لا يجب أن يكون الموضوع فقط محلياً ولكن الشكل أيضاً. يوم أن نحقّق هذا يمكن القول عندئذ إننا قدمنا أدباً عربياً صحيحاً إلى العالم»[45].

ولقد حقق محفوظ نقلة نوعية في أسلوب الرواية وشكلها ولغتها مع إفادته من اللغة التراثية وإفادته الواعية من أشكال السرد التراثي، على نحو مغاير لتجربة البدايات التي قامت على الاستعارة والتقليد، ففي أعمال من مثل: حكايات حارتنا، وليالي ألف ليلة، ورحلة ابن فطومة، والحرافيش نجد نوعاً من المحاكاة الساخرة المضمّنة داخل اللغة السردية، مما يشعرنا بأن الخطاب معاصر وأن المسافة مع التراث منكسرة بفعل تلك المحاكاة، ولذلك فاللغة التراثية هنا لغة تجريبية ذهب إليها الكاتب طائعاً لخلق التوائم

والانسجام داخل العالم الروائي الذي يرسمه أو يمثله.

مستويات اللغة في رواية «قشتمر»:

ويمكن أن نقف وقفة مطوّلة بعض الشيء عند رواية صدرت متأخرة في عمر تجربة محفوظ للوقوف على الأسلوب المحفوظي في صياغة لغته الروائية، وهي رواية «قشتمر» التي نشرت عام 1988. أما عنوان الرواية ففيه تذكير بالعناوين المكانية التي ظهرت مبكراً عند محفوظ منذ أربعينيات القرن العشرين، ولكنها كانت عناوين أحياء معروفة من أحياء القاهرة، أما هنا فنحن مع اسم مقهى من المقاهي الشعبية، وورد الاسم مباشراً مستقلا أي من دون أن يسمّيه على الغلاف «مقهى قشتمر[46]» يحيط الاسم المتبقي «قشتمر» كعنوان للرواية بغلالة من الإيحاء والغموض، وخصوصاً عند من لا يعرف الاسم، فضلا عن أنه اسم غريب نوعاً ما وليس من المسمّيات الشائعة.

وتبدو «قشتمر» رواية قصيرة نسبياً، ينهض فيها «مقهى قشتمر» بدور أساسي في الحبكة والإيقاع، إذ يتكرّر ظهوره مرة بعد مرة مع امتداد الزمان، ومرور العقود على صداقة ممتدة بين خمسة أصدقاء من حي العباسية، تنوعت انتماءاتهم الطبقية وميولهم الفكرية والثقافية، وتعددت مصائرهم ومآلاتهم، لكن صداقتهم لم تتأثر بل كانت تقوى وتشتد كلما تغير الزمن وتقدّم، وظل «قشتمر» البؤرة التي تجمعهم وتمثّل مركز لقائهم، ومكان أحاديثهم ولقاءاتهم، فنشأت صداقة أخرى ضمنية بين الخمسة والمقهى، ولقد وصفت الرواية صلتهم وطبيعة صداقتهم بتعبير:«الخمسة واحد والواحد خمسة»، وهو تعبير مستمد من المناخ الشعبي، واضح الدلالة على «وحدة الحال» ودرجة التقارب بين الأصدقاء. وامتد زمن الرواية/ الصداقة من العقد

الثالث من القرن العشرين وحتى العقد التاسع منه، أي حتى زمن صدور الرواية، وتتضمّن الرواية جوانب من شخصية الشاعر الراحل صلاح جاهين (1930ـ1986) الذي عبّر عنه محفوظ في شخصية «طاهر عبيد» ولكنها محوّلة بما يوائم الرواية وليس السيرة الذاتية[47].

تبدو صنعة محفوظ في هذه الرواية بشكل نموذجي، خفي، فاللغة التي صارعها الكاتب زمناً طويلا قد استتب له أمرها وانقادت بسهولة وسيوله بين أصابعه، تتظاهر بالسهولة والبساطة وما هي كذلك، وتنأى عن التعقيد اللفظي وعن المستويات البيانية التقليدية، ولكنها في الوقت نفسه ابنة التراث اللغوي الطويل لا تنقطع عنه ولا تنبتّ عن أصوله ومنابعه، بل تسعى إلى تطويره والإضافة إليه، من خلال مبدأ جوهري يتمثّل في ربط اللغة بالحياة بوصفها كائناً يتنفس ويتفاعل مع الواقع ومع الحياة في المقاهي والأزقة والحواري، وليست لغة جاهزة منتقاة يستخرجها للتوّ من القاموس.

تبدأ الرواية بصورة افتتاحية وصفية للمكان «العباسية» لتمثّل الصورة المستعادة مرجعية الرواية كلّها من ناحية الكشف عن بواعث كتابتها، فكأنها تحاول حفظ المكان في مواجهة تغير الزمان الذي لا يترك شيئا على حاله:

«العباسية في شبابها المنطوي. واحة في قلب صحراء مترامية. في شرقيها تقوم السرايات كالقلاع وفي غربيها تتجاور البيوت الصغيرة مزهوّة بجدّتها وحدائقها الخلفية. تكتنفها من أكثر من ناحية حقول الخضر والنخيل والحناء وغابات التين الشوكي. يشملها هدوء عذب وسكينة سابغة لولا أزيز (الترام) الأبيض بين الحين والحين في مسيرته الدائبة ما بين مصر الجديدة والعتبة الخضراء. ويهبّ عليها هواء الصحراء الجاف فيستعير من الحقول أطيابها مثيراً في الصدور حبّها المكنون»[48].

فهذه صورة سردية تكثف أبعاد المكان أو خريطته وحدوده، لكنها بصياغتها التي لا تخلو من بيان شعري يقوم على استخدام الصفات: البيوت الصغيرة/ حدائق خلفية/ هدوء عذب/ سكينة سابغة/ مسرة دائبة/ هواء جاف/ حب مكنون/ العتبة الخضراء/ ...إضافة إلى سمات بيانية أخرى، تسمح للفقرة أن تؤدي وظيفة وجدانية انفعالية إضافة إلى وظيفتها التصويرية المكانية، وتنهض اللغة هنا بوظيفة مهمة تتمثل في الاندماج بين الوصف والانفعال من خلال الربط بين الموصوف وصفته، ومن خلال تشكيلات بيانية مضمّنة في اللغة الوصفية والتراكيب المكانية.

تنوع اللغة تبعا للموقف السردي:

تتنوع اللغة السردية تبعاً لاختلاف الموقف وطبيعة المضمون السردي، وهنا يغدو التعارض اللغوي بين معجمين مثلما هو بين رؤيتين، ومن أبرز هذه التعارضات والحوارات التي تضمنتها روايات محفوظ حوارات العلم والدين، وقد ورد مثال منها في «قشتمر» في الحوارات الفكرية والثقافية بين أفراد شلة قشتمر الذين جمعت بينهم الصداقة الوفية ولكنهم لم يمثّلوا نبرة فكرية واحدة، وفي مواقف الجدل والحوار الثقافي ترتفع اللغة عن مستواها «الشفاهي» وتأخذ طابع اللغة الفكرية والحوارية حيث تطول الجمل، وتلجأ إلى الحيل والأساليب الحِجاجية التي تتناسب مع الموضوع والمحتوى الجدلي الفكري. ومما يمثّل ذلك الموقف الحواري ـ الجدلي التالي:

« أأنت دارس محب للاستطلاع أم تبغي السير في الطريق؟

يا له من سؤال يطرح على رجل يؤمن الإيمان كله بالعقل والعلم ولا يستطيع أن يتخلى عنهما. وأجاب:

ـ الإلهام وسيلة للمعرفة كالعقل ولكل منهما مجاله..

فقال طاهر:

ـ أما العقل فنعرفه معرفة حميمة، أما الإلهام فنسمع عنه فقط.

ـ ويمكن أن نعرفه أيضاً، وقد عرفه الكثيرون..

فابتسم طاهر في استهانة وقال ساخراً:

ـ أعلينا أن نتوقّع أن تجيئنا يوماً مرتدياً خرقة معرضاً عن الدنيا وما فيها..

فقال بحزم:

ـ كلا، لست من هؤلاء، السر يوجد في الدنيا كما يوجد وراءها، والسماء والأرض والأشياء تخاطبنا في كل حين، وعلينا أن نعي ما تقول، فأنا أعشق السر كما يتجلّى في هذه الدنيا، كما سأعشق وجوده الآخر بعد الموت..

ويضحك طاهر قائلا:

ـ إنها الشيخوخة والخوف من الموت..

فيقول إسماعيل باسماً:

ـ إنه الحب، وهو أكبر من الشيخوخة والخوف..

ـ جميل أن تبرر تعلقك بالدنيا على هذا النحو..

فهتف:

ـ كلا إنه تعلق من نوع خاص، تعلق مقدس ولا يخجل من الاعتراف بأن قمّة الجمال في الدنيا يتركّز في المرأة!

ويقهقه حمادة الحلواني قائلا:

ـ لا داعي للفّ والدوران، قل إنك تستقبل المراهقة الثانية وأنك ترسم خطة لارتكاب الخيانة الزوجية..

فقال باسماً:

ـ علي أن أتحلّى بالصبر..

وضحك طاهر كما كان يضحك قديماً وقال:

ـ وضحت طريقتك يا شيخ إسماعيل، ومقاماتها هي الثروة والتأمّل والحب ثم المقويات الجنسية!»[49].

فنلاحظ في هذا الحوار الفكري كيف جرت المصطلحات والألفاظ الصوفية على لسان إسماعيل «المتصوف» أو الميال إلى التصوف من بين أفراد الشلة، والمناخ الصوفي يشمل الحوار كلّه، حتى على ألسنة الشخصيات الأخرى وإن في سياق التندر من صاحبهم وخياراته الجديدة أو المتأخرة.

ولغة الحوار هنا تحتفظ بالمستوى المفهوم، ولكنها أرفع من الحوارات الأخرى في الشؤون اليومية، أي أن الحوار ذا الطابع الفكري استلزم جملا أطول وشيئاً من اللغة الاصطلاحية التي تتيح بناء مثل هذا الحوار. وظلت لغة الحياة اليومية موجودة أيضاً بشكل ما في بعض العبارات «لا داعي للفّ والدوران» «علي أن أتحلّى بالصبر» كما أن نبرة السخرية التي يتقن محفوظ التعبير عنها خفّفت من الجفاف المحتمل للحوار الفكري وأبقته ضمن حوارات الحياة اليومية، حوارات المقاهي وليس حوارات الندوات أو الجدل الرسمي. وهو مشهد يذكرنا بالغنى اللغوي عند محفوظ والإمكانات الغنية في لغته رغم مظهرها البسيط الواضح. أما التنوع اللغوي وتعدد الأصوات فيظهر من خلال اختلاف النبرة وتباين الأسلوب بين المتحدثين، وكذلك

عبر المقارنة بين الأسلوب الجاد والأسلوب الساخر. كما يمكن أن نقارن بين مستوى الحوار الفكري ومستوى الحوار اليومي، وهما حاضران في الرواية، ولكل منهما تراكيبه وأساليبه، فالجمل الطويلة المركّبة في الأول تقابلها الجمل القصيرة البسيطة في الثاني، والأسلوب الكتابي في الأول يتعارض مع النبرة الشفاهية في الثاني. ومثل هذا التنوع يظهر جلياً في صفحات الرواية فهي لا تسير على وتيرة واحدة، بل تتنوع أساليبها وتراكيبها ونبراتها تبعاً لتنوّع الموقف السردي.

وقريب من الموقف السابق تظهر لغة السياسة والاقتصاد ولغة الحياة المعاصرة، فالرواية ـ على قصرها ـ تمرّ بعقود تمتدّ من العقد الثالث من القرن العشرين وحتى العقد التاسع منه، وتجتهد في التعبير عن المحيط السياسي وتحوّلات الحياة الاجتماعية والاقتصادية تبعاً للتحوّلات السياسية والحروب والثورات. وضمن ذلك تستخدم لغوياً مصطلحات ومفردات تنتمي للمعجم السياسي والاقتصادي الذي ولد في القرن العشرين، ومن أمثلتها: ذكره للأحزاب والجماعات السياسية مثل: الوفد، الأحرار، الدستوريون، الضباط الأحرار، الأخوان، اليسار...ويتبعها ويتداخل معها تسميات المذاهب الفكرية والسياسية من مثل: الديمقراطية، الليبرالية، الاشتراكية، النازية، الناصرية..ومثلها تعبيرات ومفردات تحيل على القاموس المشتقّ من مناخات هذه التيارات والاتجاهات: الاقتصاد الحر، الانفتاح، حقوق الإنسان، السلام، المظاهرات... ويمكن عبر جمع هذه المصطلحات أيضا الاستدلال على القاموس السياسي وألفاظه البارزة مما شاع بين المثقفين وطبقات المجتمع على تنوعها، ويسهم هذا المعجم في ترهين الرواية وفي تأكيد انتمائها إلى زمنها، وفي تعميق جدلها مع عصرها بوضوح ودون مواربة،

إضافة إلى ما يمثله من تنويع لغوي يضاف إلـى المستويـات المتنوعة في الرواية.

المستوى المعجمي:

يستخدم محفوظ مفردات وألفاظاً تتميز بالسهولة والشيوع، ومعجمه ليس فقيراً أو محدوداً كما قد يتراءى من القراءة الأولى أو السطحية، ولكنه معجم منتقى بعناية ضمن سعيه إلى لغة معاصرة مفهومة للرواية الحديثة، ويتّسع هذا المعجم لحاجات الرواية ورغباتها التعبيرية، متنوعاً بين حقول دلالية متعددة، كالحقول الاجتماعية والسياسية والدينية والثقافية، كما يتسع للغة الحب ولغة الشجار والجدل والعلم والدين واللغة الساخرة، كما يتسع للتعبير عن الأمكنة والشخصيات والطبقات. فهو في كل موقف يختار لغة تتسع للدلالة على مضمونها، أو بشكل أدق هي مشتقة من المضمون أو الواقع المعبّر عنه وليست مسقطة عليه. ولذلك تتعدد مستويات اللغة ويظهر هذا التنوع في المستوى المعجمي كما يظهر في المستويات الأخرى. ويختار من ذلك المعجم الجزئي ألفاظه الأقرب للفهم وللدلالة ضمن السياق الروائي.

في «قشتمـــر» نجد الألفاظ المعاصرة الدالة على الأحزاب والسياسة والطبقات، كما نجد ألفاظ الحياة اليومية وألفاظ الحضارة كأسماء المأكولات الشعبية والأماكن والأحياء والشوارع وغيرها. ومحفوظ من الناحية المعجمية يستخدم المسمّيات والألفاظ الشائعة، فكل لفظ معروف له مدلول شائع قابل للاستعمال عنده إذا احتاجته الرواية. وهو يستند إلى مقدرة اللغة الفصيحة على استيعاب هذه الألفاظ، مستأنساً بالتجارب التاريخية للعربية

في استدخال الألفاظ وقبولها حتى لو لم تكن عربية الأصل. ولكن قبول ألفاظ محدّدة ودخولها إلى الجملة العربية والتركيب العربي لا يعني وفق تجربة محفوظ انفتاح الرواية على الألفاظ الأجنبية والعامية دون انتقاء أو اختيار، فالحاجة إلى تلك الألفاظ وعدم وجود بدائل شائعة لها من بين محدّدات استعمالها عنده، وهو في كل حال يظلّ محافظاً على أنظمة الفصيحة وعلى ما اختار من مستوياتها وقوانينها التي لا تخرجها إلى العامية أو العُجْمة تحت أية حجّة أو رغبة تعبيرية، وأكثر ما يستخدمه يقع من الناحية اللغوية في باب العامي الفصيح، أو في الألفاظ المشتركة التي لها أصول فصيحة، أو يمكن أن تغدو فصيحة بتعديلات بسيطة، وقد يضيف إليها ألفاظاً جديدة يمكن للغة أن تقبلها دون صعوبات أو معوّقات.

وهذا المعجم «العامي» على مستوى المفردات المختارة، يسهم بفعالية في تعميق المناخ الشعبي في إنتاج محفوظ، وهو أحد سبله في بلوغ المكانة العالية التي بلغها في التعبير عن الواقع المصري بلغة عربية فصيحة واضحة. ويسهم هذا المعجم في الإيحاء بتعدّد مستويات اللغة، عندما يتقابل مع مستويات أخرى لا تغيب عن روايات محفوظ، كالمستوى التراثي الذي لا يتخلى عنه، بل يقارب بينه وبين المستوى «المحْكي» أو الشعبي، ويستلزم ذلك شيئاً من «التهجين» بالمصطلح الباختيني، عبر «مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعيين مفصولين..»(50).

ونجد في «قشتمر» كنزاً معجمياً لألفاظ الحضارة والحياة اليومية في العصر الحديث، ويمكن التمثيل على بعض مكوّنات ذلك المعجم من خلال الأنماط التالية:

ألفاظ الألقاب:

ينتبه محفوظ إلى أهمية الألقاب التي كان الناس يستخدمونها في مختلف الطبقات، من مثل: باشا، أفندي، هانم، ست، نينة، ماما (ويسندها إلى الضمير فتغدو: مامته أو مامتها). وقد كان استخدام هذه الألقاب جزءاً راسخاً من نظام التخاطب تبعاً للموقع الاجتماعي، وعندما جاءت ثورة 23 يوليو أسقطت الألقاب مع ما أسقطت من رموز العهد القديم، وقد التفت محفوظ إلى هذا التحول وأشعرنا به دون مباشرة في روايته: «هرع صادق إلى قريبه العجوز الزين باشا أو السيد رأفت الزين ليستمد منه الأخبار، ويراجع ما تبقّى له من وفدية قديمة، ولكنه لم يسعه إلا أن يقول: حقاً إنها حركة مباركة. لكن صوته يخونه، وابتسامته تخونه، ونظرة عينيه تشي بالانقباض والقلق»[51]. هكذا يتحوّل «الزين باشا» بهيبته وفخامة لقبه إلى السيد رأفت الزين مجرّداً من «الباشوية»، مع ما يشوبه من انقباض وخوف في العهد الجديد فيضطر إلى امتداح «الحركة المباركة» مديحاً لفظياً مردّه الخوف أكثر من الرضا أو القناعة. فاستخدام اللغة عند محفوظ ليس محايداً ولا عشوائياً، وإنما مرتبط أشدّ ارتباط بحركة الواقع الاجتماعي والسياسي، وتبدو الحاسة اللغوية ـ إذا جاز التعبير ـ مدخلاً أساسياً للتعبير عن تحوّلات ذلك الواقع وعن التنوّع الكامن فيه.

ومن معجم المباني والمرافق والأثاث:

سراي (ويستخدمها مفردة ومثناة: سرايتان وبصيغة الجمع: سرايات، أي أنه تعامل معها معربة وأجرى عليها نظام التثنية والجمع كما يجري مع

الألفاظ الأصيلة. وكذلك لفظ: فيللا لوصف نوع آخر من المباني الفخمة لكنها أصغر أو أقل درجة من السراي، وأما المبنى العادي فيستخدم له اللفظ العربي: بيت/ بيوت. ومن ألفاظ المرافق والأثاث: السلاملك، الصالة، الكنبة، فوتيلين، البهو، السفرة..وهو يستخدم هذه المسمّيات الشائعة بدقة ضمن السعي لتقديم صورة المكان وتفاصيله الواقعية، أما معيار الاستخدام عنده فهو كما يبدو مدى شيوعها واستخدامها على ألسنة العامة، فكل لفظ شائع استقر استخدامه بدرجة ما يصلح عند محفوظ للاستعمال «الروائي».

ومن الألفاظ الدالة على الملابس والزينة:

البيشة، تزييرة، بدلة الميري، الأشاربات، قبقاب/ قباقيب...

أما ألفاظ المأكولات الشعبية فمعجم غني في «قشتمر» ومما ورد منها: الدندورمة، البسكوت، طعمية، كفتة، ضلمة، فسيخ، الشيكولاطة، الملبن، سلطات، مهلبية، السوداني، شواء، فستق، المش، الحلاوة، الطحينية، الكسكسي، تورتة، الممبار، المخلل، الفلافل، المشبك، الهريسة...

فهذا المعجم ذو الطابع الشعبي يحضر بشكل كثيف في قشتمر بل جانب واسع من إنتاج محفوظ بعامة، ورواياته بلا شك سجل غني يمكن لمجامع اللغة وللغويين المهتمين بجمع ألفاظ الحياة المعاصرة الاستناد إليه ليساعدهم في حصر المادة وفي دلالات كثير من الألفاظ التي تأرجح بها الاستعمال من فترة إلى أخرى.

وكمثال على مجيء هذه المفردات في سياق روائي نورد الموقف التالي عندما يقدّم الراوي شخصية طاهر عبيد: «ذو هيئة شعبية ومزاج شعبي

رغم نشأته في فيللا نصف أوروبية. كيف أفلت من قبضة الباشا والهانم؟... وهو أكول بطبعه، وعلمناه نحن حب الرمرمة، فعشق لحمة الرأس والفول والفلافل والممبار والكبد والمشبك والهريسة والكسكسي والباذنجان المخلّل. بل تقدّمنا جميعا في الاقتباسمن قاموس الشوارع والحواري ورصع أشعاره الأولى بألفاظها المتمردة»[52]. فقاموس الشوارع والحواري الذي أشار الراوي إلى أن «طاهر عبيد» قد عرفه واقتبس منه، مصدر أساسي من مصادر محفوظ نفسه، ولقد اقتبس منه في الفقرة التقديمية نفسها، في تعْداد أنواع الأطعمة والمأكولات الشعبية، وفي ألفاظ أخرى لا تُفهم دون ربطها بتلك البيئة التي قدمت منها، ولذلك بدت مهمّة محفوظ تكوين قاموس روائي جديد، يفتح القواميس المعروفة المعتمدة على قاموس آخر هو قاموس الحياة الشعبية واليومية.

مستوى التراكيب:

يعمد الروائي في جانب من عمله إلى تكثيف استخدام التراكيب والجمل التي لها استعمال شعبي وفي الوقت نفسه لها وجود في الفصحى أو أنها لا تخالف قواعد الفصحى وأنظمتها، وأكثر ما ترد هذه الأمثلة من «العامي الفصيح» في سياق الحوار ونقل أقوال الشخصيات، وإذا كانت مشكلة العامية في الأدب قد أثيرت فيما يتصل بالحوار أكثر من السرد والوصف، فلجأ بعض الكتاب إلى صياغة الحوار بالعامية دون مواربة، وتهرّب غيرهم من الحوار فلم يلجأوا إليه، فإن نجيب محفوظ اختار سبيلاً مختلفاً يمكّنه من صياغة حواراته بلغة وسطى، تعتمد على انتقاء التراكيب والأساليب التي تلتقي فيها العامية بالفصحى، أي التراكيب المشتركة التي تنتمي إلى الفصحى

من ناحية السلامة، وتنتمي إلى العامية من ناحية الاستعمال، ويبدو أنه وجد قدراً من المتعة في استدراج هذا النوع من التراكيب واكتشافه وإدراجه في سجلات لغته الروائية، فوجد فيه سبيلاً من سبل اللغة الجديدة المختلفة عن اللغة التقليدية أو البيانية المعروفة عند أئمة النثر الحديث وروّاده. وكثير من رواياته منجم لمثل هذه التراكيب العربية «المصرية» باستعمالاتها العامّية وموافقتها للفصحى بوصفها المنبع والأم الذي نشأت عنه العاميات. ولا شك أن محفوظاً كان يختار ويعدّل أحياناً ليصل إلى مستوى مقبول فيه الصواب والسلامة اللغوية من جانب، وفيه الوضوح ودقة التعبير وبلاغة الدلالة من جانب آخر.

مثل هذه التراكيب ذات المرجعية الشفوية والعامية كثيرة كثرة بالغة في إنتاج محفوظ، وإذا كانت تنبئنا بتقدير محفوظ للعامية وللحياة الشعبية ككنز للروائي وللكاتب المنشغل بالسرد فإنها تومئ إلى أن نجيب محفوظ يختار وينتقي ويصفّي فلا يأخذ كل شيء من العامية ولا يتوسّع في عباراتها وتراكيبها إلا بمقدار ما يصلح للانسجام مع المستوى اللغوي الذي خطّط أن يكتب به، إنها «جزء من كل» يحاول محفوظ أن ينقل مشاعره وتحوّلاته بلغة فصيحة ترقى به وتصلح للقراءة في كل مكان. وللتمثيل على هذا النوع من التراكيب العامية ـ الفصحى أو الشفاهية ـ الكتابية الأمثلة التالية[53] مما ورد في رواية «قشتمر»:

ـ أما هو فلا قريب له يبل الريق. ص26

ـ مبارك يا زهرانة ابنك زعيم من يومه. ص 30

ـ اسمعوا العجب. ص33

- هذا شغل أدباتية ولا يليق بمقامك. ص38
- مبارك عليك يا عم صادق. ص48
- فهو دكان الخردوات الوحيد وهو ضربة معلم. ص52.
- اجبر بخاطرهم وانجح. ص53.
- خبر أسود. ص54.
- على بركة الله. اشتقنا للافراح والليالي الملاح. ص70.
- توكل على الله. ص71.
- حضرتك شيخ حارة؟ ص79.
- العباسية تشرفت بأجمل بنت فيها. ص80.
- أفهمتها بصراحة أنني على الحديدة. ص87.
- صبر ونال. ص88.
- أعمل مغفلا وكأنني لا أدري. ص96.
- اعتبرني مثل ابنك إبراهيم رافضا لكل هذا العكّ. ص96.
- شعر جميل ومضمون زبالة. ص110.
- اشبعوا عزة وكرامة. ص113.
- وهو موظف على قد حاله. ص115.
- عريسنا يعتبر لقطة. ص115.
- أنت رجل تعتبر لقطة عند أكرم الأسر. ص117.
- فقاطعته بشراسة: توبة! ص130.

ـ ستبقى في بيتها معززة مكرمة. ص133.

ـ أي مقلب نشربه لو أن إحساسنا بالموت يستمر معنا في القبر..ص144.

هذه التراكيب ذات المنزع الشفوي العامي تأتي في سياق الحوار ونقل أقوال الشخصيات، ممّا يمكّنها من التعبير عن نبرة المشافهة وتكوينها لمستوى لغوي واضح إلى جانب لغة السرد أو الوصف التي تخلو في العادة من مثل هذه التراكيب لندرة الحاجة إليها، وبذلك تتزيّا في صورة اللغة الكتابية وآليات اشتغالها وأنماط تراكيبها، وتحافظ الرواية على نمطين أو مستويين متمايزين، في المستوى التعبيري، دون أن يكون الكاتب مضطراً إلى العامية المباشرة أو الصريحة، كما هو حال روايات وكتابات أخرى اختارت السبيل الأسهل لمعالجة مثل هذه الحاجات التعبيرية.

وهناك نمط متمّم لمثل هذه التعبيرات والجمل يتمثل في استعارة أمثال شعبية مفصّحة واستخدامها نحو:

ـ أصوم ثم أفطر على بصلة. ص118

ـ ما أوله شرط آخره نور. ص122.

ـ في كل خرابة لك عفريت. ص122.

ـ يدّي الحلق للي بلا ودان. ص49

ومن أمثلة الجو الشعبي ما ورد في أول الرواية من ذكر عازف الرباب المتسول «ولكن عند الأصيل يطوف بشوارعها عازف الرباب المتسول بجلباب على اللحم حافياً جاحظ العينين يشدو بصوت أجش لا يخلو من تأثير نافذ:

آمنت لك يا دهر ورجعت خنتني»[54]

كما يشبه ذلك ذكره لمغن شعبي في سياق تصوير أحد الأعراس في الرواية «وعلى المنصة أطل علينا عبد اللطيف البنا وتحته وغنّى لنا أغنيته الخفيفة السافرة:

ارخي الستارة اللي في ريحنا   لحســـن جيرانك تجرحنا

يا مبسوطين بالقوي يا احنا»(55).

ولكن هذه الاقتباسات المحكية أو العامية تظل قليلة تقتصر على مواقف محدودة لا تؤثر على الجو الفصيح المحيط أو الغامر في الرواية، وفي نفس الوقت تكون ضرورية ضرورة بالغة عند الكاتب مما يدفعه للسماح بظهورها، وهو الذي يشترط أن يكون نسيجه الروائي فصيحاً متوسطاً ولا يكتب بالعامية.

وكمثال على سعي محفوظ لصياغة حوار فصيح بنبرة عامية/ شفاهية نورد الفقرة التالية:

«لفّنا الذهول ملياً ثم انفجرنا ضاحكين:

ـ الله يخيبك يا بعيد!

ـ أحرجت البنت وأمّها..

ـ بنت مناسبة جداً..

ـ سوف تندم..

وعند ذاك قال برجاء:

ـ انسوا الموضوع تماماً..»(56).

وليس أدل من التعبير العربي القديم «السهل الممتنع» لوصف هذه الطريقة الأليفة في صياغة الحوار وفي التغلب على مشكلاته في الرواية

الواقعية، فالنبرة الشفوية شديدة الوضوح لا تخفى، والأصوات متعددة بتعدد الأصدقاء الذين يعلّقون على موقف صديقهم من الفتاة التي حاول التقرّب منها، من دون أن يفصّل الكاتب أو يشرح أو يسمّي قائل كل جملة، والجمل قصيرة مجزأة على عادة استخدام اللغة مشافهة، وفي الوقت نفسه الأسلوب فصيح لا يبعد عن مراعاة قواعد الكلام العربي، ولا يؤخذ عليه الهبوط إلى العامية والاقتباس المباشر منها، وعبر هذه المعالجة المحكمة ـ على بساطتهاـ يحقّق الكاتب مراده ويخرج من معركة الفصحى والعامية سالماً دون ارتباك أو اضطراب.

لغة الشتائم والشجار بين الطبقات:

ومما يمكن إلحاقه ببلاغة التراكيب من الناحية الأسلوبية، فضلاً عن صور الإيماء إلى التعدد والتنوع اللغوي أن نجيب محفوظ يعبّر تعبيراً تلقائياً عن تعدّد النبرات واللغات امتداداً لانتباهه إلى تنوّع الطبقات والتفاعل بينها وجملة اختلافاتها، وفي «قشتمر» صور كثيرة من هذا التنوع والتعدّد، وعلى سبيل المثال يعبّر عن ذلك في المشهد الحواري التالي:

«وبعد تأمّل طويل لأناقته (يقصد حمادة الحلواني من شخصيات الرواية) يسأله إسماعيل بلا أي مناسبة:

ـ ألا ينشب شجار أحياناً بين والديك؟

يدهش حمادة ويسأله بدوره:

ـ ما معنى سؤالك؟

ـ أريد حقيقة أن أعرف.

ـ لا تخلو حياة من ذلك.

ـ كيف يجري الشجار الزوجي في طبقتكم؟

ابتسم حمادة قائلا:

ـ تندلع الحدة..يقطّبان..أبي يقول يا هانم لا يليق كيت وكيت فتقول ماما يا باشا أنا لا أقبل سماع ذلك..يا هانم يا باشا...

فيسأله إسماعيل بجرأة:

ـ ألم يسبّها مرة قائلا يا بنت كذا وكذا..

ويقهقه حمادة ثم يقول:

ـ هذا عندكم يا حضرة...»[57].

صاغ محفوظ هذا الحوار ملتزماً باللغة الفصحى كعادته، ولكنها مدروسة ومنتقاة وطيّعة، بمقدورها أن تعبّر عما يريد، وأن تنقل إيقاع الحياة الشعبية. ولقد لخّص هنا اختلاف لغة الشجار تبعاً لاختلاف الطبقات بتعبير يجمع بين البساطة والرقي والعمق والفكاهة، فقد ظلّ محافظاً على مستوى اللغة الفصيحة التي لا يتخلّى عنها، كما أوصل الدلالات التي يريدها من دون أن يكون مضطراً لذكر نصوص الشتائم صراحة واختصرها مستنجداً بقول العرب: كذا وكذا وكيت وكيت..ومحفوظ مع مقدرته التعبيرية العالية كاتب شديد التهذيب لا يلجأ إلى اللغة العنيفة أو الصريحة أو المادية وإنما يستعيض عنها بمثل ما فعل في المشهد السابق، أي أنه يفضل الإيحاء على الصراحة الجارحة أو المبتذلة في موقف الفن. وفي هذا خيار أمام من يملاون كتاباتهم بالمبتذل والنابي باسم الواقعية والجرأة. فالفن إيحاء وتهذيب، إذ المطلوب إيصال الدلالة تعبيرياً لا أن يتحول الكاتب إلى مسجّل أو ناسخ للشتائم

والعبارات النابية تحت حجج «الواقعية»، فالفن اختيار تقع مسؤوليته على الكاتب، وتمتد تأثيراته إلى الذوق العام، ولعل من أبرز الغايات الضمنية للفن أن يرقى بالذوق العام لا أن يكتفي بمجاراته والتورّط في الاقتباس المباشر منه، فما يصحّ في لغة «الشارع» و«السوق» من الناحية الواقعية البحتة لا يصحّ في لغة الفن دون مراجعة واختيار وتصفية وتهذيب.

المستوى التراثي

في مقابل هذا الجو العامي الشعبي الذي نشدّد على انتقائية محفوظ لمكوّناته ومفرداته، يلجأ الكاتب إلى مستوى ثان يعدّ منبعاً مهمّاً من منابع لغة محفوظ، وهو ما يمكن تسميته بالمستوى التراثي الذي ينتقي مكوّناته من ثقافته التراثية ومن البيان التقليدي أو التراثي في القرآن الكريم والشعر العربي والأمثال والحكم وغير ذلك. ويفيد محفوظ من هذا المستوى عبر دمج صور منه في الرواية، ويكيّف الصور والأمثلة التراثية لتغدو ملائمة لسياقات روايته، ويأخذ ما يناسب الرواية من عبارات فيها قدَر من الثقافة، ولكنها واضحة الدلالة وتستطيع أن تنهض بوظيفتها دون صعوبات، وفي الوقت نفسه تسهم في الدلالة على اللغة الروائية التي يريدها. وتشكّل أمثلة هذا المستوى التراثي تنويعاً آخر على لغة محفوظ ولغة الرواية، مما يغني التنوع ويوسّع من «الحوارية» لتغدو هنا بين: الحاضر والماضي، الشفاهي والكتابي، المعاصرة والتراث...وما شئت من ثنائيات متمّمة، تعلنها روايات محفوظ في دلالاتها الظاهرة، مثلما تضمرها في طبقاتها الأسلوبية الأشد خفاء.

وتظهر ثقافة محفوظ «القرآنية» في صور متعددة، منها التأثر بالقرآن على

مستوى الأسلوب والإيقاع، ومنها الإفادة الصريحة من التراكيب القرآنية في صياغاته وتراكيبه، ومنها الاقتباس الصريح لآية أو آيات ترد على ألسنة الشخصيات. ولقد أشار محفوظ في أحاديثه إلى عمق صلته بالقرآن الكريم، وإلى تأثّره بالأسلوب القرآني واللغة القرآنية في مراحل تجربته المختلفة[58]، وقد كان هذا التأثر مباشراً وطاغياً في المرحلة البيانية، ثم غدا أكثر عمقاً وانسجاماً مع روح الرواية ومتطلباتها التعبيرية في المراحل اللاحقة. ومن الأمثلة التي يظهر فيها أثر اللغة القرآنية والأسلوب القرآني الأمثلة التالية من رواية «قشتمر»:

ـ ويجيء الفرج من حيث لا تحتسب ص115: وهو مستوحى من الآية الكريمة: ﴿ويرزقه من حيث لا يحتسب﴾ سورة الطلاق،3.

ـ اتئد ولا تلق بنفسك إلى التهلكة. ص 118: وأصله من الآية: ﴿ولا تلقوا بأيديكم إلى التهلكة﴾. سورة البقرة، 195.

ـ أبى أن يستبدل بنا قوماً آخرين. ص111: وهو ينظر إلى الآية: ﴿وإن تتولّوا يستبدل بكم قوماً غيركم﴾ سورة محمد، 38.

ـ هذا حلمي الذي لم أعرف تأويله إلا اليوم. ص105: وفيه تأثر بما ورد في سورة يوسف: ﴿هذا تأويل رؤياي من قبل﴾ سورة يوسف، 100.

ـ ليتني مت قبل ذلك. ص111: وأصله الآية من سورة مريم: ﴿قالت يا ليتني مت قبل هذا وكنت نسياً منسياً﴾ سورة مريم، 23.

ويقع في باب الارتفاع باللغة والتواصل مع النصوص العالية موقف الختام في الرواية فقد ختمها بنص سورة الضحى بآياتها الإحدى عشرة تامة، جاءت على لسان صادق صفوان. يقول الراوي الذي ينتمي إلى نمط الراوي

المشارك لأنه أحد أعضاء شلّة قشتمر: «وكدت أجنح إلى تذكّر عازف الرباب القديم، ولكن صوت صادق صفوان أيقظني من سباتي وهو يتلو بصوت واضح..»[59] ثم يورد السورة الكريمة تامة، فلم يكتف الكاتب بأن يعبر سردياً عن تلاوة الشخصية للسورة القرآنية، كأن يقول بأن صادق صفوان تلا هذه السورة، بل أوردها تامة بنصها كختام للرواية، وكأنه يدعو القارئ ليتلذّذ معه بتلاوة هذه السورة وليكون ختام الرواية موقّعاً بإيقاع قرآني تميزت به سورة «الضحى»، فهي تبدأ بالقسم «والضحى» ثم تتابع الآيات القصيرة محافظة على التوازن والمساواة، وتتميز بوضوح الفاصلة القرآنية التي تشبه السجع في الكلام النثري، من ناحية وحدة التقفية أو ضربة الختام، فهذه النهاية القرآنية الإيقاعية لها دلالتها في سياق تجربة محفوظ كما أنها تذكّرنا بعادته القديمة في قراءة القرآن والاستماع إليه، ولقد تشرّب أسلوبه وإيقاعه كثيراً من التأثيرات القرآنية ممّا ظل يظهر في صور كثيرة يمكن للدراسات أن تتابعها وتكشف عن جمالياتها.

ومن أمثلة تسلّل الموروث الأدبي والشعري كمستوى لغوي ينوّع لغة محفوظ ويعدّد مستوياتها الجمل والتراكيب التالية:

ـ لا بدّ مما ليس منه بد. ص55: وهي جملة تقال على مذهب الحكمة، ومن أقدم مواضع ورودها ما قاله أبو العتاهية[60]:

تشاغلت عمّا ليس لي منه حيلة ولا بدّ ممّا ليس منه لنا بـــــدّ

ـ الحذر لا ينجي من القدر. ص133: وهي حكمة قديمة تنسب إلى هانئ بن قبيصة الشيباني[61]، ثم شاع استخدامها.

ـ اعرف لرجلك قبل الخطو موضعها. ص116. وهي حكمة شعرية

أصلها من قول محمد بن يسير الشاعر العباسي:

فاطلب لرجلك قبل الخطو موضعها

فمـــن علا زلقا عن غرة زلجا

ـ أسد علي وفي الحروب نعامة. ص113: وجاءت في أقدم صورها في شعر عمران بن حطان الشاعر والزعيم الخارجيّ في هجاء الحجاج بن يوسف[62]:

أسد علي وفي الحروب نعامة

ربداء تجفل من صفير الصافـر

وفي بعض عباراته استخدامات متمّمة يمكن أن نعدها «تناصات» مع الشعر العربي القديم، ومع نصوص النثر العربي التراثي، ولكنه يوردها كعبارات من لغة النص وعلى القارئ أن يبحث إذا شاء عن أصولها ومنابعها من مثل:

ـ تبادلنا حديثا ذا شجون. ص60: و«الحديث ذو شجون» مثل عربي قديم[63] ورد في قصة الزباء أو زنوبيا بحسب صياغتها التراثية، وشاع في كلام العرب، بمعنى أن الحديث متشعب متفرع متعدد المسارب.

ـ فقد عجب لسعي الدهر بينه وبين آماله. ص109 وهو أقرب إلى ما تسميه العرب «حل المنظوم» أي صياغة الشعر في قالب نثري،: وهو محوّر من بيت الشعر المشهور لأبي صخر الهذلي[64]:

عجبت لسعي الدهر بيني وبينها

فلما انقضى ما بيننا سكن الدهر

ويتصل بذلك بعض الاستشهادات الشعرية الصريحة على ألسنة الشخصيات، «فقال له مازحاً:

ـ إليك هذا البيت..

ما مضى فات والمؤمّل غيب ولك الساعة التي أنت فيها

اتله ثلاث مرات قبل غيار الريق». ص107.

وهو بيت شعر ورد في الكشكول للعاملي مع بيت آخر لشاعر من شعراء القرن الخامس الهجري يدعى: عثمان بن إبراهيم العمري في قوله(65):

إنما هذه الحياة متاع والسفيه السفيه من يصطفيها

ما مضى فات والمؤمّل غيب ولك الساعة التي أنت فيها

ومن الواضح أن ثقافة محفوظ الأدبية تنتقل هنا إلى شخصياته، وترد في سياق سردي، موقفاً وتشكيلاً، وتمثّل في المستوى اللغوي تنويعاً صوتياً وتركيبياً مختلفاً، ونبرة مميزة تتحاور مع النبرات الأخرى ضمن مستويات حوارية عميقة تتخفّى وراء نسيج محفوظ وتشهد على عمقه مع بساطته الظاهرية التي قد يُقبل عليها القارئ العادي دون أن يتنبّه إلى ما يُخفيه من طبقات ومستويات.

الهوامش

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة رقم 240، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص117.

(2) شولز، روبرت، السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994، ص189.

(3) حسان، تمام، مقالات في اللغة والأدب، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2006، ج2، ص233.

(4) باختين، ميخائيل، شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ـ المغرب،، 1986، ص270.

(5) هيرشكوب، كِن، ميخائيل باختين: «الصيرورة التاريخية في اللغة والأدب والثقافة»، في: موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، تحرير ك.نلووف وآخرون، ترجمة رضوى عاشور، ط1، المجلس الأعلى للثقافة-المشروع القومي للترجمة، القاهرة،، 2005، مجلد 9، ص231.

(6) المرجع نفسه، ص233. وانظر: باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، 1986. يقول باختين مثلا: «إن الرواية ككل، ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت، ويعثر المحلل فيها على بعض الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة التي توجد أحياناً على مستويات لسانية مختلفة وخاضعة لقواعد لسانية متعددة....هذه الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة تتمازج، عند دخولها إلى الرواية لتكون نسقاً أدبياً منسجماً، ولتخضع لوحدة أسلوبية عليا تتحكّم في الكل». ص38.

(7) باختين، شعرية دوستويفسكي، مرجع سابق، ص31.

(8) المرجع نفسه، ص10.

(9) المرجع نفسه، ص19.

(10) ألف الناقد الفرنسي-البلغاري تودروف كتاباً معروفاً في مجال الدراسات

الباختينية، سمّاه: المبدأ الحواري The Dialogical Principle وقد ترجمه إلى العربية الناقد الأردني فخري صالح، وصدر في عدة طبعات عربية. راجع: تودروف، تزفيتان، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996. ووفق تودروف فإنّ باختين «المفكر السوفياتي الأكثر أهمية في حقل العلوم الإنسانية وأعظم منظر في حقل الأدب في القرن العشرين» مقدمة المبدأ الحواري، ص15.

(11) من أشهر الأمثلة على الرواية الغنائية-الشعرية معظم أعمال المصري إدوار الخراط، والأردني إلياس فركوح، والسوري-الكردي سليم بركات.

(12) برادة، محمد، الرواية ذاكرة مفتوحة، ط1، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، 2008، ص113-114.

(13) حول الاهتمام بنظرية باختين وشيوعها انظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2002، ص317-320.

(14) باختين، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1996، ص62.

(15) باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للنشر والتوزيع، القاهرة، 1986، ص38.

(16) المرجع نفسه، ص38.

(17) المرجع نفسه، ص39.

(18) المرجع نفسه، ص39.

(19) المرجع نفسه، ص81.

(20) رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1970، ص119-120.

(21) فاولر، روجر، اللسانيات والرواية، ترجمة أحمد صبرة، ط1، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، 2009، ص21.

(22) يستشهد فاولر هنا بديفيد لودج Lodge David روائي وناقد وأستاذ جامعي بريطاني معاصر من مواليد عام 1935.

(23) فاولر، المرجع نفسه، ص21.

(24) المرجع نفسه، ص23.

(25) ألن، روجر، الرواية العربية–مقدمة تاريخية ونقدية، ترجمة حصة إبراهيم المنيف، ط1، المجلس الأعلى للثقافة–المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1997، ص170.

(26) المرجع نفسه، ص161.

(27) أُعدّت دراسات (ببلوغرافية) عن التجربة المحفوظية تساعد المهتمين أبرزها:

ـ السكوت، حمدي، الرواية العربية: ببلوغرافيا ومدخل نقدي، ط1، القاهرة، 1998.

ـ مركز الخدمات الببلوغرافية، نجيب محفوظ في المرآة–ببلوغرافيا عن صاحب جائزة نوبل، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 2003.

ـ الأحمد، سامي سليمان، نجيب محفوظ في الثقافة العربية المعاصرة–ببلوغرافيا وملاحظات، في: مجلة فصول،ع69، صيف–خريف 2006، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص372–402.

ـ فيليب، كريستينيا، ببلوغرافيا نجيب محفوظ في الإنجليزية، مجلة فصول،ع69، صيف–خريف 2006، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص403–416.

كما أصدر المجلس الأعلى للثقافة في مصر دورية خاصة باسم «دورية نجيب محفوظ» اطلعنا منها على ثلاثة أعداد صدرت في: ديسمبر 2008، ديسمبر 2009، ديسمبر 2010.

(28) صدرت عام 1905 وعيسى بن هشام في الأصل هو راوية مقامات بديع الزمان الهمذاني، ولفظة حديث الواردة في العنوان تحيي مصطلحاً سردياً قديماً بمعنى حكاية تروى أو خبراً يسرد. ولمحفوظ صلة طريفة بهذا الكتاب فقد كان والده من معارف أو أصحاب محمد المويلحي، وكان هذا سبباً في حصول الوالد على

نسخة مهداة من هذا الكتاب، ليغدو الكتاب الأدبي الوحيد الذي وجده محفوظ في بيئته العائلية لأن والده لم يكن مهتماً بالأدب، يقول محفوظ: «لم يكن هناك مناخ ثقافي في العائلة، والكتاب الأدبي الوحيد الذي رأيته مع أبي (حديث عيسى بن هشام) لأن مؤلفه المويلحي كان صديقاً للوالد».

انظر: الغيطاني، جمال، نجيب محفوظ يتذكر، ط1، دار المسيرة، بيروت، 1980، ص25.

ولكن رغم هذا التفرد لحديث عيسى بن هشام فلم يحدثنا محفوظ أنه تأثر به أو أعجب بطريقته مما يدلل على ضعف تأثيره في تجربة محفوظ.

(29) للاطلاع على تجارب البدايات والحكم عليها يمكن مراجعة كثير من الدراسات التي اهتمت بمرحلة التشكل والتكون قبل مرحلة نجيب محفوظ، ومنها على سبيل المثال:

ـ بدر، عبد المحسن طه، تطور الرواية العربية الحديثة، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1976.

ـ هيكل، أحمد، تطور الأدب الحديث في مصر من أواخر القرن التاسع عشر حتى قيام الحرب الكبرى الثانية، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1994.

ـ البحراوي، سيد، بواكير الرواية، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007.

ـ السعافين، إبراهيم، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ط2، دار المناهل، بيروت، 1987.

(30) الغيطاني، نجيب محفوظ يتذكر، ص68.

(31) النقاش، رجاء، في حب نجيب محفوظ، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1995، ص177.

(32) سعيد، نفوسة زكريا، تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها في مصر، ط1، دار نشر الثقافة، الإسكندرية، 1964، المقدمة، ص «و–ز».

(33) المرجع السابق، ص 21.

(34) النقاش، رجاء، في حب نجيب محفوظ، ص177.

(35) النقاش، رجاء، نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على حياته وأدبه، مركز الأهرام للنشر، القاهرة، ط1، 1998، ص62–63.

(36) شكري، غالي، نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل، ط1، وزارة الإعلام، القاهرة، 1988، 64–65.

(37) الشاروني، يوسف، رحلة عمر مع نجيب محفوظ، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2010، ص29.

(38) المرجع نفسه، ص101.

(39) تاريخ نشر هذه المجموعة في قائمة مؤلفات محفوظ هو عام 1938 وإلى ذلك يذهب معظم دارسيه، مما يوحي أنها نشرت قبل رواياته التاريخية المبكرة وقبل القاهرة الجديدة وزقاق المدق، ولكن نجيب محفوظ نفسه يروي لنا قصة هذا التاريخ «المزور» –إذا جاز التعبير– في أحاديثه مع الأديب جمال الغيطاني، ذلك أن صديقه الناشر عبد الحميد جودة السحار هو «الذي اختار مجموعة همس الجنون..لم أكن أريد أن أنشر هذه المجموعة، كنت نشرت قبلها الروايات التاريخية الثلاث والقاهرة الجديدة وزقاق المدق وجاء (السحار) ليقول لي: لماذا لا تصدر مجموعة قصصية؟ قلت له: أية مجموعة الآن..لقد فات أوانها» ويذكر محفوظ أنه أعطى السحار مجموعة كبيرة من المجلات التي نشر فيها قصصه واختار الناشر عدداً منها ووضع تاريخ (1938) على اعتبار أنه التاريخ التقريبي لكتابة تلك القصص ولنشرها أول مرة لو أنها نشرت في الوقت المناسب. ولكن من الواضح أنها لم تنشر فعلياً قبل عام 1947 بعد رواية «زقاق المدق». انظر: نجيب محفوظ يتذكر، ص38.

(40) محفوظ، نجيب، همس الجنون، طبعة دار القلم، بيروت، 1973، ص45–46.

(41) الغيطاني، نجيب محفوظ يتذكر، ص42.

(42) محفوظ، نجيب، زقاق المدق، طبعة دار القلم، بيروت، 1973، ص5.

(43) زقاق المدق، ص9.

(44) نقصد هنا عمله «أحلام فترة النقاهة»، ط1، دار الشروق، القاهرة، 2005. ويتكوّن الكتاب من مائة وستة وأربعين حلماً، مكتوبة بلغة مكثفة موجزة، لا تخلو من تأثيرات شعرية مصدرها طبيعة الرؤيا الحلمية التي تخلط الواقع بالخيال، والحقيقة بالمجاز، ويذكّر الكتاب بنوع سردي قديم عند العرب هو قصص المنامات والرؤى والأحلام.

(45) الغيطاني، نجيب محفوظ يتذكر، ص71.

(46)يتردد في حوارات نجيب محفوظ إلحاحه على مركزية «المقهى» في حياته، ومقهى «قشتمر» هو أول مقهى بدأ فيه هذه التجربة مبكراً قبل أن يتنقل مع مجموعات وشلل من أصدقائه بين مقاه أخرى ارتبطت باسمه كمقهى «عرابي» ومقهى «ريش» ومقهى «الفيشاوي» وكازينو «قصر النيل» وغيرها من المقاهي التي تحرص حتى اليوم على ذكرى جلساته فتضع صوره وكتبه في بعض زواياها أو على واجهاتها. يقول محفوظ: «لعبت المقاهي دوراً كبيراً في حياتي، وكانت بالنسبة لي مخزناً بشرياً ضخماً للأفكار والشخصيات. ومن أوائل المقاهي التي جلست عليها فترة طويلة من حياتي قهوة قشتمر، وكنت وقتذاك من سكان العباسية، ولي فيها شلة ضخمة...كانت قهوة قشتمر تبعد عن قهوة عرابي الشهيرة بمسافة (ترام) واحدة، ويوجد موقعها على ناصية شارع يؤدي إلى حي الظاهر، واسم هذا الشارع هو قشتمر، فسميت المقهى باسمه...وحسب معلوماتي فإن قشتمر هذا اسم وزير مملوكي. ولم نكن وقتئذ نجرؤ على الجلوس في قهوة عرابي لأن أساتذتنا وآباءنا والجيل الأكبر منا كانوا يجلسون عليها. ولما ذهب الجيل السابق علينا وتقدم بنا العمر أصبحنا نحن شلة العباسية من رواد قهوة عرابي». انظر: النقاش، رجاء، نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته، ص315.

(47) ذكر ذلك نجيب محفوظ صراحة في أحد حواراته مع رجاء النقاش، يقول: «وتوصلت في النهاية إلى أن أكتب رواية عن شخصية صلاح جاهين على أن أعدّل وأغيّر قليلاً في ملامحها حتى لا يتعرّف عليها القراء، وكتبت رواية قشتمر وعبرت فيها عن مأساة هذا الرجل. والطريف أن ابنه بهاء جاهين تعرّف على شخصية والده بسهولة عندما قرأ الرواية». النقاش، رجاء، نجيب محفوظ صفحات من مذكراته..مرجع سابق، ص101.

(48) محفوظ، نجيب، قشتمر، ط1، مكتبة مصر، القاهرة، 1988، ص5.

(49) قشتمر، ص140–141.

(50) باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، مرجع سابق، ص76.

(51) قشتمر، ص105.

(52) المصدر نفسه، ص24.

(53) أثبتنا رقم الصفحة بجوار كل جملة، للتخفيف من الهوامش فيما لا طائل من وراء إيراده، وكل المواضع من طبعة الرواية المشار إليها في الهوامش السابقة.

(54) محفوظ، قشتمر، ص5.

(55) المصدر نفسه، ص50.

(56) المصدر نفسه، ص72.

(57) المصدر نفسه، ص22–23.

(58) يقول محفوظ على سبيل المثال: «وقد كان للقرآن وأسلوبه وموسيقاه العذبة أثر كبير في أسلوبي في الكتابة، وظهر ذلك بشكل جلي في (أحاديث الصباح والمساء) «انظر: النقاش، رجاء، نجيب محفوظ صفحات من مذكراته...، ص294. وقد عمل محفوظ ما يزيد على عشرين سنة في وزارة الأوقاف في عهد أستاذه الشيخ مصطفى عبد الرازق ثم عهد أخيه الشيخ علي عبد الرازق، وجاء في أحاديثه مع رجاء النقاش قوله: «إن في أعماق قلبي وروحي إيماناً بالله لم تنتزعه مني دراستي للفلسفة ولا تفكيري المتصل في مشاكل الإنسان والمجتمع والكون». المرجع السابق، ص296.

(59) قشتمر، ص147.

(60) الأنوار الزاهية في ديوان أبي العتاهية، جمعه أحد الآباء اليسوعيين، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1888، ص74.

(61) وردت في خطبة لهانئ بن قبيصة الشيباني في تحريض قومه لمقاتلة الفرس يوم ذي قار قبل الإسلام، انظر: صفوت، أحمد زكي، جمهرة خطب العرب، ط1، الجزء الأول، مكتبة وطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1923، ص37.

(62) الأصفهاني، أبو الفرج، كتاب الأغاني، تحقيق إحسان عباس وإبراهيم السعافين وبكر عباس، ط3، دار صادر، بيروت، 2008، مج18، ص84.

(63) الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد، مجمع الأمثال، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، 1996، مج1، ص351.

(64) المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن، شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط1، دار الجيل، بيروت، 1991، مج2، ق461، ص1231.

(65) العاملي، بهاء الدين، الكشكول، تحقيق طاهر أحمد الزاوي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د.ت، ج2، ص385.

الفصل الثالث

موقع اللغة
في هوية النص السردي

موقع اللغة في هوية النص السردي

اختار نجيب محفوظ سبيلاً واعياً واضحاً منذ أول عهده بالكتابة في عقد الثلاثينات وواجه سائر الأراء التي علت مع الواقعية ونقدها في الخمسينات والستينات من القرن العشرين، وأخذت عليه في نقدها ما اختاره من الكتابة بالفصحى في السرد أو الحوار، وكثيراً ما اتهم بالإخلال بالواقعية وفق مقاييس النقد آنذاك بل لاحقه هذا النقد حتى وقت قريب من مؤيّدي الواقعية بصورتها «العامّية» ولكنه لم يلن ولم يتردّد في خياره. وعندما نال نوبل عام 1988 ناله بتلك الأعمال التي تأبّت على واقعية العامية، وقدم دليلا استثنائيًا على أهمية هذا الخيار في خدمته للعربية الفصيحة وتطويعها للفن السردي بدلاً من الاعتماد على العامية التي لم توضع أصلا للأدب المكتوب، وإنما هي لغة طوائف البشر في حياتهم اليومية، وهي عامّيات وليست عامية واحدة، أمّا العربية الفصحى فلغة واحدة ولكن لها تنوّعها ومستوياتها التي يمكن للاديب أن يبدع فيها، فهي ليست ناجزة جاهزة.

ولا يخفي نجيب محفوظ موقفه الملتزم بالفصحى، بل يبدو واعياً لهذا الخيار، كما ظهر في الفصل السابق من الكتاب. وكما يظهر في حواراته المتعددة وردوده على منقديه. يقول ـ على سبيل المثال ـ في حوار مع فؤاد دواره أجري

أوائل الستينات ثم ظهر في كتاب (عشرة أدباء يتحدثون) لدواره (1965). يسأله دواره كما يلي: (يقول الأديب الإنجليزي دزموند ستيوارت في مقال نشر له بعدد ديسمبر من مجلة المجلة: إن التزام نجيب محفوظ للفصحى في كتابة الحوار مخلّ بمطلب الواقعية الذي يطمع فيه القراء الأجانب، ويصفه بأنه عناد طارئ أي أنه لا يؤدّي وظيفة فنية للرواية (انتهى رأي ستيوارت، ثم يضيف دوارة مخاطبًا محفوظ).. وقرأت على لسانك مرة: إن اللغة العامية من جملة الأمراض التي يعاني منها الشعب والتي سيتخلّص منها حتماً حينما يرتقي، وأنا أعتبر العامية من عيوب مجتمعنا مثل الجهل والفقر والمرض تماماً:

ويجيب محفوظ كما يلي: «فيما يتعلق بديزموند ستيوارت أعترف أني لم أفهم اعتراضه مع أني قد أفهمه إذا جاء من أديب عربي، فالمفروض أن النص يُترجم بما فيه من سرد وحوار إلى لغة إنجليزية واحدة، وحتى إذا تصوّرنا أن الحوار سيترجم إلى لغة إنجليزية دارجة، فالفرق بين اللغتين ليس كبيراً إلى هذا الحدّ. أما أني أعتبر العامية مرضاً فهذا صحيح، وهو مرض أساسه عدم الدراسة، والذي وسّع الهوة بين الفصحى والعامية هو عدم انتشار التعليم في البلاد العربية ويوم ينتشر سيزول هذا الفارق أو سيقل كثيرًا. ألم تر تأثير انتشار الراديو في لغة الناس، فبدأوا يتعلّمون الفصحى ويفهمونها ويستسيغونها، وأنا أحبّ أن ترتقي العامية وأن تتطوّر الفصحى لتتقارب اللغتان، وهذه هي مهمة الأديب في رأيي. ولكني مع ذلك لا أحبّ لهذا الموقف الذي ألتزمه في أعمالي، بناء على رأي أؤمن به، لا أحبّ له أن يتحول إلى دعوة، فلكل أديب الحرية الكاملة في اللغة التي يكتب بها... وليس معنى أني أرى هذا الرأي ألا أعترف بأعمال الآخرين... فأنا أقرأ أعمال من يكتبون بالعامية وأستمتع بها بلا أي اعتراض»[1].

وفي حوار مع الناقد غالي شكري يجيب محفوظ على سؤال بخصوص اللغة. يسأل غالي شكري: في اللغة مثلا، هل ترى أنك تكيّفها للمعنى العامي إن جاز التعبير، أو أنك تقوم بتطويعها للتركيب الشعبي المصري؟ أنت لا تكتب بلغة قاموسية فهل تظن أن اللغة الشعبية إن جاز التعبير أيضًا، تبني الشخصية أم أن اللغة لغتك أنت، لغة الراوي؟ اختيار اللفظ وخلق الحوار وطريقة السرد، هل هي لغة الشخصية وقد ولدت معها أم أنها لغتك أنت نجيب محفوظ؟؟

ويجيب محفوظ إجابة واضحة بخصوص خياراته اللغوية كما يأتي: «في الحقيقة يصعب الفصل لأني أندمج في الشخصية، فهي لغة الاثنين، الراوي والشخصية معاً. ولم أضبط نفسي متلبّساً بالبحث عن لغة تخصّ هذا الرجل أو هذه المرأة. وإنما المشكلة التي صادفتني من اليوم الأول لكتابة القصة هو الازدواج اللغوي بين لغة الكلام ولغة الكتابة. وكما لاحظت أنت فإن لغتي الروائية تبدو كما لو أنها عامية، وهي ليست كذلك، بل أحاول توحيد الفكر واللسان في الكتابة. أحيانًا أستخدم ألفاظاً يعتقد البعض أنها عامية وهي فصيحة. ويعتقد البعض الآخر أن هذا التعبير شعبي غير فصيح التركيب، ولكنه نحويّاً فصيح التركيب. يبدو لي أن هناك روحاً للغة. أنا أكتب بالعربية الفصحى حقاً، ولكنّها العربيّة الحيّة بالروح العصرية ـ بالمجاهدة الذاتية حوّلت العربية إلى المصريّة دون تقنين. وهي عملية أخذت وقتاً لأنها مضت ببطء. والتطوّر اللغوي في أعمالي يتم ـ إذا تم ـ دون وعي أو تعمّد من جانبي»[2].

وفي رسالة إلى الدكتور لويس عوض يكتب محفوظ: «أعتقد أن الازدواج اللغوي ظاهرة عامة في جميع اللغات، فما يقتضيه الفكر من تعبير تحليلي

وتفسيري مختلف جداً عمّا تقتضيه الحياة اليومية من اقتصاد في التعبير وإعداد له بحيث يعبّر تعبيراً عمليّاً يلبّي مطالب الحياة القومية؟... وما أكثر الذين يكتبون حواراتهم بلغة الحياة اليومية ومنهم من يكتب النص والحوار بها متجاوزاً بذلك مشكلة الازدواج فهل بلغوا العالمية؟ الحقّ أنهم فقدوا العالمية «المحلية» التي تتضمّنها اللغة الفصحى بين البلاد العربية، ولم يصلوا إلى عالميّة العالم»[3].

وفي سؤال حول الرصيد اللغوي يجيب محفوظ: «هذا الرصيد بدأ يتكوّن في الطفولة. وفي المرحلة الثانوية بدأت أقرأ الشعر والنثر في التراث باعتباره رصيداً لغويّاً، كانت البيئة التي أسمعها هي ما بين الشعبية والوسطى. هذا هو المخزون الخاص بي. وقد أرهقني حين بدأت أكتب الرواية، إذ كانت لغتي كلاسيكية تُسعد مدرس الإنشاء الذي يقرأها على الطلبة، ولكنّها لا تفيد الكتابة الروائية بل تعوّقها. غير أن البيئة الشعبية وحياة الجامعة واللغات الأجنبية كلها عناصر تدخلت تدريجياً في صياغة وإعادة صياغة لغة الكتابة».

مستويات اللغة عند محفوظ

نهتمّ في هذه المحاولة التطبيقية بدراسة اللغة في النص السردي من خلال رواية محفوظ القصيرة «حكاية بلا بداية ولا نهاية» نموذجاً نصياً للتطبيق والتحليل. ويستند هذا الاختيار إلى ضرورة اختيار نموذج محدّد حتى لا يظلّ الكلام عامّاً لا يلامس النص، ولأن هذا العمل في نظرنا يمثّل جوانب هامّة من الأسلوب المحفوظي، وهو عمل يمتاز بالتوسّط فهو من نوع النوفيلا ـ الرواية القصيرة ـ الذي يقع بين الرواية والقصة القصيرة[4]، وهو أيضاً

يقع في مرحلة وسطى في تاريخ المؤلّف فقد نُشر العمل عام 1971 مما كُتب بعد نكسة حزيران عام 1967، ويمثّل حلقة وصل وانتقال بين ما قبل هذه المرحلة وما بعدها من أكثر من وجه. ومن ناحية ذاتية أحببنا أن نختبر تحليلنا على نص نحسب أن الدراسات لم تستهلكه بعد كما هو الشأن في أعمال أخرى من المتْن المحفوظي مما أطال النقّاد والدارسون الوقوف عنده، وهو ما يسهم في عدم اختصار الكاتب والمبدع في عدد محدود من مفردات إنتاجه.

تميل هذه الرواية القصيرة إلى ما يمكن وصفه بالبساطة المُتْقنة، فهي محدودة من ناحية تقنياتها السردية، فالسرد المباشر محدود وكذلك الوصف، أما العنصر الأساس الذي قامت عليه فهو عنصر الحوار، وهي تنتمي للمرحلة الحوارية من إنتاج محفوظ التي انعكست في قصصه القصيرة وفي بعض الروايات القصيرة وعدد من الحواريات والأعمال شبه المسرحية التي كتبت بعد عام 1967. وقد أشار محفوظ إلى هذه المرحلة ومناخها، وذهب إلى تعليل غلبة الحوار ـ كما يبدو ـ بما يقترب من الهاجس الديمقراطي المرتبط بالرغبة في الكلام والحوار: «بعد الهزيمة لم يكن ثمّة موضوع للكتابة، كمن يرغب في الرقص وليست هناك الموسيقى الراقصة... المسألة باختصار هي أن اللسان الجماعي للشعب انفكّت عقدته بعد الهزيمة. كلام. كلام. كلام كثير جدّاً. وفي هذه القصص كنت أتكلّم، أو وجدتني أتكلّم. لذلك تغلّب الحوار على السرد. وكتبتُ الحواريات أو المسرحيات ذات الفصل الواحد»[5].

ووضوح الحوار في (حكاية بلا بداية...) يضعنا في قلب المسألة اللغوية، لأن مشكلاتها مرتبطة أشد ارتباط بالتقنية الحوارية أكثر من السرد أو الوصف أو المناجاة[6] (المونولوج) أو غيرها من أحوال العمل السردي.

والحوار في العادة من ناحية علاقته بالسرد يمكن أن يُقسم إلى نوعين:

«الحوار المؤسّس للسرد، والحوار المتمّم للسرد. في النوع الأول يهيمن الحوار على السرد ويحتلّ المرتبة الأولى، كما لو أنه جماع النص وقوامه، ويتراجع السرد إلى المرتبة التالية كمتمّم للحوار... وفي النوع الثاني يهيمن السرد على الحوار ويحتلّ المرتبة الأولى، ويتراجع الحوار إلى المرتبة التالية كمتمّم للسرد»[7]. وفي العمل الذي نتقدم إلى قراءته يهيمن الحوار على ما عداه ويجعل من عمل محفوظ عملاً شديد القرب من الأعمال المسرحيّة أو الحوارية القصصية ذات السمات المسرحية، ومن المعلوم أن إحدى وظائف الحوار النهوض بمسرحة العمل الفني أو إضفاء الطابع المسرحي عليه[8].

التنوع اللغوي تبعًا لتنوع الشخصيات:

تبدو الشخصيات في (حكاية بلا بداية...) قليلة العدد وأقرب في عددها وحركتها إلى القصة القصيرة الحوارية، فكأنما تشكّلت من أصول قصصيّة تعرضت لشيء من التوسع حتى أخذت شكل الرواية القصيرة (النوفيلا). وإذا كانت شخصية محمود الأكرم هي مركز الشخصيات وأوضحها وأكثرها ظهوراً فإن الشخصيات الأخرى لا تحضر إلا مع هذه الشخصية أو في مواجهتها. ويمكن للتوضيح بيان العلاقات الحوارية وفق المشاهد التسعة التي تتكون منها هذه الرواية القصيرة على النحو التالي:

(1) ـ محمود الأكرم والشيخ عمار

ـ محمود الأكرم مع علي عويس ورفاقه

ـ محمود الأكرم والشيخ عمار

(2) ـ محمود الأكرم وزينب عويس (المدرّسة)

(3) ـ محمود الأكرم والشيخ عمار

(4) ـ محمود الأكرم والشيخ تغلب الصناديقي

(5) ـ محمود الأكرم وأم هاني (المربّية ـ الخادمة)

ـ محمود الأكرم والشيخ عمار

(6) ـ محمود الأكرم والشيخ عمار

ـ محمود الأكرم وعلي عويس

ـ محمود الأكرم وزينب عويس

(7) ـ محمود الأكرم وزينب عويس

(وهو مقطوع بفقرة حوارية مستعادة ترجّعها الذاكرة أو التداعي) ثم يُستكمل الحوار الراهن وفق زمن السرد.

(8) ـ محمود الأكرم والشيخ تغلب الصناديقي

ـ محمود الأكرم وعلي عويس

(9) ـ محمود الأكرم وزينب وعلي عويس

أي أن محمود الأكرم طرف في كل المحاورات والمحادثات بأنماطها المختلفة وفي الطرف الآخر شخصيات: الشيخ عمار، زينب عويس، علي عويس، الشيخ تغلب الصناديقي، أم هاني.

وتتنوّع مستويات اللغة وطبائعها بتنوّع هذه الشخصيات وبتنوّع المواقف التي تواجهها، فلكل شخصيّة لغة، ولكل موقف لغة؛ فموقف الرضا يقتضي لغة مغايرة لموقف الغضب والشجار، وموقف الجدل يختلف عن الموقف العاطفي... كذلك تتنوع اللغة بين اللغة الدينية الصوفية واللغة العلمية

المتأثرة بالتعليم الجامعي (علي عويس ورفاقه جامعيون مثلاً)، كذلك تتمايز اللغة الذكورية عن اللغة النسوية... إلى آخر أشكال التمايزات التي سنسعى لإبراز صورة مناسبة لها فيما يأتي.

1. اللغة الدينية الصوفية:

وهي لغات الشخصيات الدينية الثلاثة التي تنتمي إلى الطريقة الأكرمية؛ الشيخ محمود الأكرم أقرب إلى الشباب في سنّ الأربعين؛ هو شيخ الطريقة ووارث مجدها. والشيخ تغلب الصناديقي من جيل الشيوخ الأكبر سنّاً، على خلاف مع الزعيم الجديد، ولكنه لم يخرج من الطريقة ولم يغادر طريق التّصوف، وبحسب الرواية كما جاء على لسان محمود الأكرم في سياق استرضائه للدفاع عن الطريقة هو: «رجل القلم، مؤلّف أشعار الأكرمية وفلسفتها، والعالم بأسرارها وأول من يحقّ له الدفاع عنها» (ص43). وهناك شخصية الشيخ عَمار وهو أيضاً رجل عجوز، ولكن أقرب للتابع المرافق لمحمود الأكرم، وليس له شخصية مستقلة، باستثناء تمثيل دور التابع المعاوِن لسيّده. ومرجعية هذه الشخصيات في جملتها مرجعيّة صوفية معاصرة تتصل بأجواء الطرق الصوفية، ولكنها مرتبطة بالتراث الصوفي وتراث الطرق الصوفية المنتشرة في مصر والعالم العربي إجمالاً.

ويمكن ملاحظة اللغة الصوفية في منطوق هذه الشخصيات معجماً وتركيباً ودلالة، حتى مع تجاوز الاختلافات النوعيّة بينها، فمن ناحية لغوية تتشارك هذه الشخصيات في أنها تغرف من المعجم الصوفي ومن عباراته وصياغاته. ومن أمثلة هذا المستوى الأمثلة التالية:

ـ لا يليق العنف بأهل الطريق. (ص9).

ـ كل علم فهو من عند الله. (ص11).

ـ ولكن العبرة بالجهاد وعليه يتوقّف الطريق. (ص11).

ـ إن علوم الدنيا لها نهاية أما جهاد الطريق فلا نهاية له. (ص12).

ـ إنهم راضون والرضا مطلب روحي مضنون به على غير أهله. (ص17).

ـ نحن قوم الحب غايتهم الأولى والأخيرة. (ص23).

ـ الآن عرفت سبيلي يا مولاي. (ص23).

ـ نحن قوم مهمّتنا في الحياة التواضع لله وحبّ الناس. (ص13).

ـ لا إيمان حقيقي إلا بالله، ولا خير حقيقي إلا بالله وفي سبيل الله. (ص20).

ـ كتبت علينا التلبية عند النداء. (ص40).

ـ لم يعدْ للطريقة أهل. (ص41).

ـ ليست الولاية أن ترث العرش ولا أن تقرأ كتب الأقدمين والمحدثين، ولكنها طريق طويل شاقّ لا يقدر عليه إلا أهل الإيمان الحقّ. (ص42).

ـ بل وضعها مريدون من أصدق المريدين القدامى. (ص44).

ـ من يصدّق أن بيتنا هذا ما هو إلا فرع من فروع لا حصر لها من بيوت الطريقة، لا أنه الأصل الذي انبثق منه النور. (ص45).

ـ طريق الله مفتوح للجميع، وشرف العزّة فيه للواصلين مهما يكن موقعهم. (ص46).

ـ النور لا يضيع أبداً ولا يفنى. (ص46).

ـ ألم تعد تؤمن بأن الأكرم جاء مصر بين يدي سلسلة من الكرامات؟ (ص47).

ـ ما أجمل الهدى بعد الضلال! ما أجمل الاستقرار بعد التشرد! ما أجمل الجلال بعد البهيمية! إنه مولاي الأكرم الذي بلغ بجدّه المراد وكفى! (ص48).

ـ العِراك سلوك غير جدير بأهل الطريق. (ص49).

ـ الحق أنه اجتهد حتى صار من المريدين. (ص50).

ـ كان يؤمن بأنّ الطريق حبّ خالص فتابَع الحبّ في جميع أحواله. (ص50).

ـ كان الحبّ همّه الأول والأخير، وآمن بأن في قلب كل إنسان بذرة حبّ إلهية مهما يكن من مساراتها فهي تتجه في النهاية إلى الحبيب الأوحد. (ص50).

ـ تأمّل ولا تحزن وابدأ طريقك. (ص51)

ـ اللهم ألهمني الصواب.. اللهم بدّد جيوش الظلمات. (ص75.

ـ ابدأ اجتهادك في الطريق وسوف يقودك من خير إلى خير. (ص79).

ـ ألا تؤمن بالطريق؟ (ص79).

ـ لو أنك مارست حياة الطريق الشاقّة الطاهرة لما تعرّض لك أحد بسوء أو لما باليت بما يتعرّضون لك به. (ص81).

فهذه الجمل وما يشبهها تمثّل المعجم الصوفي وتراكيب اللغة الصوفية، ونلاحظ الاعتماد على المصطلحات الصوفية المشهورة (الطريقة/ الطريق/

المريـــد/ الاجتهـــاد/ الحـــب/ الإلهي/ الكرامات/ الواصلـون/ النور/ الرضا...) وهي مصطلحات ترتبط بطبقة محددة من الناس هي هنا الجماعة أو الطريقة الصوفية التي تمتلك منظومة لغوية فرعية ضمن اللغة بمفهومها العام، هذه اللغة لها جهازها المفاهيمي ولها منطقها ونبرتها الخاصة المستمدة من خصوصيتها ونظرتها إلى العالم، وحين تنظر في شؤون الدنيا فإنما تتحدّث عنها بلغة ليست بعيدة عن منطوقها الصوفي المميز.

2. لغة العلم/ لغة العصر والأجيال الجديدة:

وترتبط هذه اللغة بعلي عويس ورفاقه الطلبة ممن ناهضوا محمود الأكرم وطريقته، وتبرز في مشهد اللقاء الأول الذي جمع الشيخ الأكرم بعلي ورفاقه. ومما يوضّح طبيعة هذه اللغة الجمل والصياغات التالية:

ـ «بدأ التعارف فقدّم كل نفسه. الجميع طلبة بالجامعة، بالآداب خاصة، وآخر بالعلوم هو علي عويس» (ص12). في هذا المقطع السردي يجري التعريف بالقادمين للقاء الشيخ محمود، وواضح أن ربط هؤلاء الشباب بالجامعة استدعى أسماء الكليات وصياغات لغوية مرتبطة بالبيئة الجامعية والتعليمية، في مقابل البيئة الدينية الصوفية التي يناهضون صاحبها أو زعيمها.

ـ «الحق أن نوايانا حسنة وإن يكن مزاحنا عالياً، ولكي تعرفنا على حقيقتنا فاعلم يا سيدي أننا طلاب علم، نحبّ الحقيقة أكثر من أي شيء في الوجود، يؤسفنا أننا أزعجناك».(ص15).

ـ «لعلّه اختلاف في وجهات النظر» (ص15).

ـ «الدنيا تتغيّر بلا توقف ولا رحمة يا مولانا». (ص15).

ـ «التغيّر هو الشيء الوحيد الخالد يا مولانا». (ص16).

ـ «لنا في الحياة سبيل آخر غير الطرق». (ص16).

ـ «أحلامنا تحوم حول هدف واحد هو التقدم». (ص18).

ـ «إن من يعمل فلا بدّ أن يؤمن». (ص19).

ـ «ألا يستحقّ العلم أن نؤمن به يا مولاي». (ص19).

ـ العلم «هو خير خالص، أما الشر فيجيء من أوضاع إنسانية معوجّة». (ص19).

ـ «قد نستعين في ذلك بالعقاقير كما نستعين بها على مقاومة الأمراض». (ص20).

ومعظم الحوار الذي ورد في مشهد اللقاء مما جاء على لسان الطلبة ينتمي إلى مستوى اللغة العلمية وينزع منها صياغاته ومفرداته: الاختلاف، وجهات النظر، التغيّر، التقدّم، العلم، أوضاع إنسانية، العقاقير، مقاومة الأمراض... فهذه مفردات دالة على معجم العلم الدنيوي، وعلى كيفية انعكاس وعي الشخصيات على اللغة المعبّرة عنهم، وهو ما لبّاه الكاتب من خلال إبراز المسافة بين وعيين، ولغتين، ونبرتين، بحيث يمتلك كل طرف وعيه ولغته ونبرته. ومع أن اللغة كلّها من مستوى اللغة الفصيحة فإن التمايزات والاختلافات تمّت ضمن هذا المستوى عبر ما أشرنا إليه من تفريد كل طبقة بنبرة، لتكون الرواية مدى لتنوّع اللغات والنبرات.

كما يظهر مستوى اللغة العلمية في منطوق الشيخ محمود الأكرم نفسه حين يتذكّر عهده الجامعي الذي أدّى به إلى ارتداء البدلة مع العمامة (انظر إشارات

إلى جمْعه بين البدلة / رمز المعاصرة. والعمامة / رمز التدين والتصوف في الرواية: ص4، ص221، ص49) وقد فضّل أن يكون شيخ الطريقة على أن ينتمي لحقله العلمي الذي درسه. فهو في دفاعه أو مراوغته مع الطلبة يقول: «يا فتى إنّي جامعي مثلكم» (ص18) ويناقش العلم مناقشة العارف به. كما جرتْ على لسانه مفردات وتعبيرات مستمدّة من الثقافة العلمية كانعكاس لدراسته الجامعية:

ـ «الحمقى يتناسون أن الآلات الحادّة قادرة على تحطيم الجماجم الخاوية..». (ص36).

ـ «إذن فلتتوقّف الأرض عن الدوران أو فلتدر عكس اتجاهها». (ص37).

ـ «الهذيان لغة دارجة، درجة الحرارة الطبيعية هي درجة الموت، التاريخ قتل غيلة، المسك سمّ زعاف، الأضرحة الطاهرة متاحف حشرات محنّطة». (ص36).

ـ «سوف يحتاج الناس لرؤيتنا إلى مجهر كبير». (ص56).

ـ «يا للذكريات، عرفنا ذات يوم أسماء جذّابة كأرشميدس ونيوتن، وحقائق غريبة كالجُزَيء والحركة، ولم أتصوّر وقتذاك أنها ستطاردنا بعنف كالزمن». (ص12).

ـ «عمّا قليل سيعتلي الجنون عرش الطبيعة». (ص44).

ـ «لديهم العلم والأفكار الشيطانية التي تصوّرنا في صورة نفايات سامة يجب التخلّص منها بأسرع ما يمكن صوناً للصحّة العامة». (ص83).

ـ «كلا إن الحياة تتموج أمام بصرك، الأركان تتهاوى، أوهام تتبخّر، حقائق تنقضّ كالقنابل، عناصر تتحلّل مطالبة بتركيب جديد». (ص85).

تنوع اللغة تبعًا لتنوّع المواقف:

يستند هذا المدخل إلى مبادئ البلاغة والأسلوبية العربية، وللعرب مساهمة كبيرة فيه. ويعني أن مستويات اللغة ليست ذاتها في اختلاف المواقف وتنوّعها بل يختلف الأسلوب باختلاف الموقف.

أ.مواقف المجاملة والترحيب ولياقة الخطاب:

ـ تحية وسلاماً يا مولانا محمود الأكرم (من خطاب الشيخ عمّار لمولاه وزعيمه) أما الرد من زعيم الطريقة فهو كما شخّصه محفوظ:

ـ طاب يومك يا شيخ عمار.

لاحظ استعمال الألقاب: (مولانا) وهو لقب مميّز مضاف إلى ضمير الجمع (نا) زيادة في التفخيم، يشير إلى المكانة الدينية المتميّزة وإلى علو شخصية المخاطَب واحترام من يستخدم هذا اللقب للطرف الآخر وخصوصاً إذا كان طرفًا مؤيّدًا. أما الرد فيردُ فيه لقب: (شيخ) وهو أيضًا ذو مدلول ديني، ولكن برتبة أدنى بكثير من اللَقب الأول.

ـ وفي موقف لقاء الطلبة بمحمود الأكرم يرحب الأكرم بهم قائلا: حللتم أهلا وسهلا (ص13). فيكون الرد من طرفهم محمّلا بالمجاملة وإظهار الأحترام قبل بدء النقاش:

ـ شكرًا يا صاحب الفضيلة. (ص13).

كما يستخدم علي عويس وبعض زملائه الألقاب وأساليب المجاملة

واللياقة في مخاطبة رجل له مكانته رغم اختلافهم معه وخصوصاً في الأجزاء الأولى من النقاش قبل الوصول إلى المناطق الاختلافية، فيخاطبونه بـــ: يا مولانا، يا مولاي، يا سيدي، وما يشبه ذلك. ومن الأمثلة الموضّحة الصيغ التالية التي يُقصد منها المجاملة وتلطيف الخطاب والتظاهر بالاحترام وحفظ مكانة الرجل لتسهيل الحوار معه:

ـ سلوك حميد خليق بفضيلتكم. (ص15).

ـ معذرة يا سيدي فالظاهر الكاذب هو الجمود. (ص16).

ـ الدنيا تتغيّر بلا توقف ولا رحمة يا مولانا. (ص15).

ـ هذا شرف كبير لنا يا سيدي. (ص19).

ـ إنك يا مولانا رجل مثقف...(ص21).

ـ معذرة عن صراحتنا/ نرجو أن نغفر لنا صراحتنا. (ص22).

أما خارج اللغة الكلامية التي تشخّص أو تمثل المجاملة المنطوقة، فهناك صيغة المصافحة التي تتم أول اللقاء وآخره، ففي الموقف الأول: «وقف الشيخ لاستقبالهم فتمّت المصافحة بطريقة حديثة لم يتوقّعها ولم يألفها. مد يده منتظراً تقبيلها ولكن شدّت عليها الأيدي باحترام دون تقبيل». (ص12). أما في الموقف الثاني للمصافحة فهي ما تم آخر اللقاء فقد حاول الشيخ إخفاء انزعاجه والتظاهر بسعة الصدر وإبداء الاحترام لرأيهم، فيما كان يفكّر في كيفية الانقِضاض عليهم مما بدا بعد مغادرتهم، ويسرد الراوي موقف المصافحة الأخير مضيفاً تأثيرات لغة الجسد إلى بلاغة الموقف، كما يلي:

ـ «صافحهم واحداً واحداً. غادروا البهو. ولمّا خلا المكان اكفهرّ وجهه». (ص22).

وهذا المستوى من اللغة التي تميل إلى جانب من اللغة اليومية المتّصلة بمواقف المجاملة والاحترام مما يوضّح لغة الكلام أو الحوار واحتوائها على صيغ المخاطبة واستخدام الألقاب التي تشير إلى الاحترام والمجاملة. وهي تسهم في تنويع اللغة وتشخيص اللغة المحكيّة حتى لو كان الكلام فصيحاً في عمومه، أي أن الجو هنا عامي أو يومي لأنه متعلّق بمواقف واقعية يومية وبعبارات لا تبتعد كثيراً عن اللغة المحكية المتداولة.

وفي عدد من المواقف التالية ظل هذا المستوى حاضراً، خصوصاً أن الكاتب جعل مكان الحوار ثابتاً، وكذلك شخصية محمود ثبّتها كطرف دائم في الحوار كما مرّ معنا، وغالباً ما يرحب محمود بزوّاره حتى من الأطراف المناهضة قبل أن يتشعّب الحديث ويُنذر بمستويات أخرى تخرج من الاحترام والمجاملة إلى مستويات مناقضة كما سنلاحظ لاحقاً.

ومن أمثلة ذلك زيارة زينب له بعد أن دخل أخوها السجن مع عدد من رفاقه عقب زيارتهم التي أشرنا إليها، وسنلاحظ أن مرجعيات العلاقة بين محمود وزينب هي التي تتحكّم في حواراتهما:

«قال: زينب.. أهلاً.. تفضّلي.

مدّ لها يده فصافحته بعد تردّد ودون أن يندّ عن وجهها أي تعبير إنساني.

ـ كيف حالك، أهلاً أهلاً، تفضّلي بالجلوس». (ص24 25).

زينب لا تطرح عليه أية تحية كما لا تردّ على ترحيباته المكرّرة، بما يشفّ عن سبب خفيّ لجرأتها عليه رغم أنه أدخل أخاها السجن وهي مجرّد مدرسة

وابنة لرجل فقير عاش ومات فقيراً كما يُفهم من سياق الرواية. إنها هامش وهو مركز ومع ذلك تكاد تتخلّى عن المجاملة وإبداء التعاون والمشاركة. ونستنتج لاحقًا أن هناك ما يفسّر طبيعة هذه العلاقة المرْبِكة بينهما، ولكننا نهتم هنا باللغة أكثر من غيرها ونربطها نربطها بسياقها، فليست اللغة محايدة أو جاهزة وإنما تتلوّن باختلاف المواقف التي تجسّدها.

يستخدم محمود الأكرم مع زينب عبارات اللطف من مثل:

ـ سامحك الله. (س26).

ـ صدّقيني. (ص27، 29).

ـ أيتها الجارة اتقي الله. (ص27).

ـ ليسعك حلمي إلى ما لا نهاية. (ص28).

ـ ليغفر الله لك سوء ظنّك. (ص28).

أما زينب فقد غابت من لغتها عبارات الاحترام والمجاملة رغم أن ما يظهر للقارئ هنا حاجتها إلى تدخّل محمود الأكرم لدى سلطات الأمن لإخراج الطلبة من السجن، ويظهر أنهم دخلوه بوشاية من رجال محمود وخاصة الشيخ عمار. وأما عبارة: ـ أرجعه إليّ من فضلك. (ص25). فرغم اللياقة الظاهرية فيها إلا أن السياق يحولها إلى جملة أقرب للتهديد والغضب كما في كثير من أساليب الحياة اليومية التي لا تحمل سوءاً في لفظها ولكن سياقها وطريقة نطقها تعلن غضب قائلها وعدم رضاه عن سلوك الطرف الآخر. يلاحظ في العبارات المشار إليها قربها من اللغة اليومية رغم أنها تنتمي للغة الفصيحة، وكذلك ميلها إلى القصر عموماً فهي عبارات ترحيب

أو مجاملة أو نوع من اللطف يُقصد منها تسهيل التواصل أو إخفاء مشاعر المرسِل والتظاهر بالمودة مع الطرف الآخر.

ولكن في مشهد تال من الرواية وبعد تطوّر الأحداث تأتي زينب مجدّداً، ولكن قناع قوّتها بدا ممزّقاً، وأما محمود فيعلن عن القسوة المخبّأة التي تعرفها هي أيضاً. في موقف اللقاء الثاني تتغير الأدوار وتتحوّل هي إلى المجاملة وهو يصدّها ويتخلّى عن إبداء المجاملة أو الاحترام، ويعود هذا التغير إلى تطوّر الأحداث وغضب محمود بعد تهجّم علي عويس عليه وتهديد موقعه وسلطته، أما ضعف زينب فمردّه إلى بلوغ الصراع حدّاً قاسياً يهدّد الأسرار التي خبّأتها طويلاً.

وعندما دخلت «لم يردّ لها تحية ولم يدعها إلى الجلوس.

ـ معذرة.. لقد اندفعت إلى الداخل بغير استئذان..». (ص62).

ولكن جوابه يبدو خالياً من المُجاملة التي ميّزت خطابه في اللقاء الأول، فالجواب هنا:

ـ ماذا تريدين؟

ومن عبارات الملاطفة ولو ظاهرياً في لغة زينب:

ـ ولكنك الأب الروحي للجميع. (ص63). (تعبير الأب الروحي تعبير ديني وسلطوي في آن، فكأنها تقايضه عبر الاعتراف بسلطته!).

ـ لقد ذهب سوء الظن بك بعيدًا.. (ص64).

ـ فليسامحك الله.. (ص64).

وبصفة عامة تتميّز لغة زينب في أقسام واسعة من هذا المشهد بأساليب

المُلاطفة السلمية باستثناء بعض المقاطع التي سنشير إليها في عنوان عنف اللغة ولغة الشجار والمشادات الكلامية.

وترد على لسان محمود الأكرم عبارة محوّلة من معناها الظاهري إلى معنى مختلف في سياقها، وهي جملة:

ـ خذي راحتك ثم اذهبي. (ص67).

فمثل هذه الجملة ذات المنزع المحكي العامي بوضوح ولكنها فصيحة في الوقت نفسه (فعل أمر وفاعل ومفعول به)... خرجت إلى دلالة السخرية والتشفّي والإهمال بدلا من استخدامات أخرى تنمّ عن اللطف والترحيب والاحترام، بدلالة السياق العاصف الذي وردت فيه واقتراب زينب من الانهيار واضطرارها إلى الجلوس دون دعوة بعد أن غلبها الإعياء.

أما بعد أن تفاجئه بالحقيقة القاسية التي مثّلت نقطة انعطاف في الرواية كلها مما تمثّل في اعترافها أن على عويس ما هو إلا ابنه غير الشرعي، فيتغير خطاب الاثنين أمام وضع جديد يستدعي نوعاً من التفاهم رغم ألم زينب وتخلّي محمود عنها قديماً. من مظاهر تغيّر الخطاب عبارات من قبيل:

ـ بسلامة الله. (ص77). وهي عبارة ملاطفة تستخدم عند الوداع أو رحيل من نحترم أو نحبّ. وكذلك قولها هي: أستودعك الله. (ص77). وتنتمي للسياق نفسه كعبارة قصيرة سهلة تنمّ عن نوع من التراضي بين الطرفين.

ومن الصياغات القريبة مما مر معنا مما يتصل بمناخات المجاملة والترحيب وما أشبه ذلك:

ـ خير. ما جاء بك في هذه الساعة. (ص32).

ـ حفظك الله من كل سوء يا مولاي. (ص33).

ـ الدنيا بخير. (ص33).

ـ معاذ الله يا مولاي. (ص35).

أما اللقاءات التي جمعت بين الشيخ تغلب الصناديقي ومحمود الأكرم فتميزت باحترام محمود للشيخ تغلب الصناديقي، رغم الخلاف معه، إذ ـ وفق الرواية ـ للصناديقي مكانته القديمة في الطريقة، كما أن الأكرم محتاج إليه في أحوال التغير والتمرّد ضد طريقته وخروج الأمور عن سيطرته.

ومما جاء في تلك اللقاءات من لغة الترحيب والاحترام والمجاملة:

ـ في أول لقاء بعد غياب طويل، ومع إطلالة الشيخ تغلب من المدخل: «هرع الشيخ محمود إليه فصافحه بحرارة وهو يداري حرَجه بابتسامة ثم مضى به إلى الديوان فأجلسه وجلس إلى جانبه.

أرْتج عليه القول لحظات ثم قال:

ـ حللت أهلاً وسهلاً في بيتك بعد غيبة طويلة.

فقال الشيخ تغلب ببساطة:

ـ كُتبت علينا التلبية عند النداء.

لم يرتح الشيخ محمود للإجابة تماماً ولكنه قال:

ـ أعترف بأن غيبتك إنما ترجع إلى تقصيرنا.

فقال الرجل بصراحة:

ـ هذا حقّ.

ابتسم الشيخ رغم غمّه وكمده وقال:

ـ كأنك أصغر منّي سنّاً، إنك رجل سعيد، إني أغبطك.

ـ خفّف الله عنك.

ـ دعني أشكر لك تفضّلك بالمجيء في هذه الساعة من الليل.

فقال الشيخ تغلب:

ـ كنت من دعوتك لي على انتظار». (ص40ـ41).

فهذا الحوار يظهر الفرق بين الطرفين، ويبدو محمود الأكرم هو الطرف الأضعف، رغم أنه الطرف الأقوى في قيادة الطريقة والسيطرة عليها. ولأنه محتاج للشيخ الصناديقي يعمد إلى التظاهر باحترامه، ويظل في محاورته أقرب إلى موقف المحتاج لا المحتجّ، فهو رغم نبرة الغضب الضمني في خطاب الصناديقي يظل رفيقاً هادئاً يكشف عن حاجته للآخر بنوع من الرجاء والاعتراف بتلك الحاجة دون مواربة.

وفي موقف آخر جاء الشيخ تغلب وحده أثناء الأزمة الطاحنة ورسم محفوظ أول المشهد كما يلي:

«قام الشيخ محمود إلى القادم وهو يقول:

ـ أهلا بك يا شيخ تغلب.

ومضى به إلى الديوان والعجوز يقول:

ـ هاتف دعاني إلى لقائك.

ـ أهلا بك وشكراً لك.

فسأله الأول برقّة لأول مرّة:

ـ كيف حالك؟؟» (ص78).

واستنتاجاً ممّا مرّ معنا فيمكن أن نؤكّد حضور عبارات الترحيب والمجاملة والاحترام ضمن الخطاب العربي وضمن تمثيل نجيب محفوظ لهذا الخطاب. وقد مثّل هذا الأسلوب نبرة مميزة في الرواية، وهي بتضافرها مع نبرات أخرى مختلفة ومناقضة أسهمت في ظاهرة التنوّع اللغوي، وفي توضيح صورة الرواية كمجمع للأصوات، وللتهجين بين مستويات متنوعة من الكلام.

موقف الجدل والحجاج:

وإذا كانت مواقف لقاء الشخصيات تستدعي سياق الترحيب فإن تشعب الحديث بينها بحسب مواقف الرواية تستدعي أسلوبًا آخر ومستوى مغايراً يمكن تسميته بالجدل والحِجاج. وهو نمط ينتمي للإقناع ولمقارعة الحُجّة بالحُجّة ومحاولة إفحام الخصم أو الطرف المقابل ببرهان منطقي أو عقلي أو دليل واقعي مادي. وربما لو استعنّا بما نعرفه عن محفوظ لتفسير الظاهرة الحِجاجية في رواياته وقصصه لتذكرنا دراسته الجامعية للفلسفة، فتكوينه المبكر وتعليمه الجامعي تكوين فلسفي، كما أنه تأثر مبكّراً بعدد من الشخصيات كسلامة موسى وطه حسين والعقاد وهم مفكّرون أو أدباء مفكّرون قدّروا العقل والتفكير والمنطق في كتاباتهم وحياتهم، ويبدو أن التأثير الفكري والتكوين الفلسفي ظل قريناً بشخصية محفوظ في أدائها السردي والثقافي، ويمكن الكشف عن حضور ذلك التكوين من خلال اللغة الحِجاجية التي سننظر في بعض أمثلتها في روايته القصيرة التي نهتمّ بها في هذا المقام..

تبدو هذه اللغة الحِجاجية مستوى متميزاً آخر يعاضد التنوع والتعدّد في مستويات اللغة الروائية ولا يسمح لصوت مفرد أو لمستوى مفرد أن يتحكّم بها أو أن يَشيع ويهيمن، بل يبدو الأمر أشبه بنسيج متنوع متعدّد من اللغات والأصوات ولكنّها على تنوّعها تظلّ منسجمة متوائمة بفعل الحبكة الحوارية التي تشدّ المستويات المتباينة معاً لتشكّل نسيجاً لغوياً مميّزاً منسجماً.

تحليل أمثلة من اللغة الحِجاجية والجدليّة:

من أبرز المواقف الجدليّة جزء من اللقاء الأول بين الشيخ محمود الأكرم ومجموعة الطلبة التي يتزعّمها علي عويس، قبل أن يتوسّع الصراع ويخرج عن سبيل الحوار الجدليّ. ويبدأ المقطع المقصود المتعلّق بهذا الخطاب بجملة دالة هي:

ـ «وإذا كان الحوار مفيداً بين الناس في كل حين فما أوجبه إذا نشب بينهم ما يدعو إلى سوء التفاهم». (ص14). وهذه جملة مركبة متداخلة نظراً لطبيعتها المنطقية، وتركيبياً تكرّرت فيها (إذا) الشرطية مرتين (ظرف لما يستقبل من الزمان يفيد معنى الشرط) ولعل استعمالها هنا أقرب لعرض الفرضية القريبة من المسلّمة (الحوار مفيد للناس في كل حين) وجاء الجواب/ النتيجة المنطقية مقترناً بالفاء التي تعدّ علامة لغوية تشير إلى النتيجة، كما أن استعمال صيغة التعجب (ما أوجبه) ضاعف من التركيز على النتيجة التي تفيد تعزيز قيمة الحوار من ناحية المبدأ. ولكن هل سيحافظ محمود الأكرم على قناعته بفائدة الحوار أم سيتقهقر ذلك حين نتحوّل من الكلام عن الحوار إلى الحوار نفسه؟؟ أي من النظريّة إلى التّطبيق، هذا ما سيظهر في مواقف لاحقة.

ويمتد الموقف الجدليّ الحواريّ من (ص14) وحتى العبارة التالية في (ص22): «ها قد تمّ التعارف بيننا، وذلك من فضل الحوار كما قلت في بدء الاجتماع». وهي جملة تصلح كقُفلة للإيقاع الجدلي واكتماله عند نقطة البداية نفسها: الحوار فائدته وفضله. والجملة الأخيرة نفسها جملة جدلية تتكوّن من نتيجة هي: تم التعارف بيننا، ومن سبب هو: الحوار، أما وسيلة التعبير عن السبب أو الربط بين النتيجة وسببها فهي: وذلك من (أي بسبب/ حرف الجر «من» حمل معنى التعليل).

أما الحوار الطويل في الصفحات التي أشرنا إليها فيمثّل خبرة محفوظ في المجال الفلسفي وإفادته من أنواع الحجج وأشكال الجدل والاحتجاج وتكييف مهارات اللغة الحِجاجيّة لصالح الرواية. وسنختار بعض الأمثلة الموضحة لطبيعة هذه اللغة الجدلية لصعوبة عرض الأمثلة كلها نظراً لكثرتها وهيمنة الجدل كتقنية أساس في الصفحات المذكورة.

مثال من خطاب محمود الأكرم:

«بلغني يا سادة أنكم تخوضون في كرامتنا وتهزءون بنا؟» هذه هي الجملة الافتتاحيّة للحوار المطوّل، ونلاحظ دقّتها وتعبيريّتها في معنى المواجهة الضمني فيها، ثم اهتمام الأكرم بما بلَغه عنهم وأنّه متابع لما يفعلون، كما لو أنه كشف أفعالهم، وعبر علامة الترقيم (؟) التي أثبتها الكاتب تتشرّب الجملة معنى الاستفهام الذي يُقصد منه التقرير أولاً، ثم طلب التعليل من الخصم أو الطرف الآخر في المواجهة، إنها تحتاج أيضاً إلى مراجعة بالإثبات أو الدّحض أو التفسير. ونلاحظ أيضًا أن المخاطبة تمّت بعبارة: يا سادة، وليس: يا أبنائي

مثلا، فالأولى أكثر حيادية وأقل عاطفية، وتجريدها على هذا النحو يعمّق بُعد المواجهة والمطالب المنطقية التي تستدعيها الأمور التي يستفهم عنها.

ولا يجيب الطلبة المخاطَبون إجابة مباشرة قاطعة، وإنما يختارون نوعاً من التعبيرات النسبية التي توارب بين الإثبات والنفي، وهي أيضاً نمط من المنطق المراوغ المتناسب مع الموقف:

ـ لا يخلو الخبر من مغالاة.

ـ لعل مزاحنا علا أكثر مما ينبغي.

نلاحظ أن الجملتين خلتا من أي لقب يشير إلى التبجيل أو إظهار الاحترام ربما تواؤماً مع لهجة: «يا سادة» التي خاطبهم بها، كما أن التعبير المنطقي رغم نسبيته يستدعي وضوحاً وتحديداً عن كسره بعبارات شخصيّة انفعالية. أما تعليق الأكرم التالي فأقرب إلى فقرة منطقية في عمومها مبنيّة على تراكيب جدلية وأسباب ونتائج:

«لو جاء ذلك من خارج حارتنا ما اكترثنا له، بل حتى وهو من صميم حارتنا كان يمكن أن ألقاه بالصبر والحلم لولا أن بعض المريدين همّوا مرّة بالدفاع عن مقدّساتهم فآلمني ذلك جدّاً، إذ أننا قوم مهمّتنا الأولى في الحياة هي حبّ الناس لا الاعتداء عليهم، وبخاصة إذا كانوا من أبنائنا، لذلك قرّرت أن أدعوكم لتتّضح لاعيننا المواقف والسبل، ولنتعاون على تحكيم الحكمة والرشاد». (ص14).

تبدو هذه الفقرة في جمل منظّمة متداخلة تعب صاحبها في تحضيرها مسبقاً لتناسب المقام، ولتعطي انطباعاً بأنه مسيطر على الموقف، وأنه رجل منطقي حليم يبحث عن الحكمة والرشاد، إنه خطاب يتخفّى ويدِقّ ولكنّه

يخبئ نقيضه في داخله، وفيما يتظاهر بالرزانة ورجاحة العقل فإن تهديدات ضمنية غير مباشرة لا صلة لها بالعقل ونواميسه ولا الحوار وآلياته تطلّ من هنا وهناك: الإشارة إلى رغبة المريدين بالدفاع: نوع من التهديد المبطن وإشارة إلى تحويل الإساءة اللفظية والعدوان اللغوي الذي بدأ به الشباب إلى «دفاع» يأخذ شكل الاعتداء الجسدي عليهم من طرف المريدين. هذه الدقة في اللغة وتشخيصها لطبقات المتكلم ورسائله من السمات التي تميّز اللغة المحفوظية، فرغم سهولتها الظاهرية إلا أنها تتكوّن من عدّة طبقات لغوية ودلالية في وقت واحد.

أما المظهر العقلي أو الجدليّ فيظهر في مؤشّرات عدّة:

- صيغ الشرط: لولا، لو، إذا.
- الجمل الطويلة المركبة التي يلزمها المنطق وشروحاته وموارباته.
- وجود المقدمات والنتائج المتتابعة التي يعتمد بعضها على بعض.
- وضوح الألفاظ أو الروابط السببية مثل: لذلك، إذ، لام التعليل.
- معجم عقلي: الصبر والحلم، قررت، لتتضح المواقف والسبل، لنتعاون، تحكيم الحكمة والرشاد...
- الثنائيات: خارج وداخل (صميم)/ الهجوم والدفاع/ حب الناس والاعتداء عليهم/ الاكتراث وعدمه/ الناس (الأباعد) والأبناء (الأقارب)... فمثل هذه المبادئ والأفكار الثنائية جزء أساسي من التفكير الجدليّ الحِجاجي حتى لو كان المتكلّم يطمع في نتائج بعيدة عن غايات الجدل ومبادئه.

وبعد المقطع الذي علّقنا عليه هناك استراحة قصيرة من الجدل تسمح

بالتنوّع والتعدّد عبر الانتقال إلى لغة المُجاملة التي أشرنا إليها، ولكن سريعاً ما يرجع النص إلى المستوى الحِجاجي على لسان علي عويس:

«الحق أن نوايانا حسنة وإن يكن مزاحنا عالياً، ولكي تعرفنا على حقيقتنا فاعلم يا سيدي أنّنا طلاّب علم، نحبّ الحقيقة أكثر من أي شيء في الوجود، يؤسفنا أننا أزعجناك». (ص15). أيضاً تظهر معالم اللغة الحجاجيّة والمنطقيّة هنا في أسلوب الشرط وفي صيغ ووصلات سببية مثل: لذلك... فاعلم، وأما صيغ التوكيد بمفتتح: و(الحقّ أنّ)، أو (أننا) داخل الفقرة فتُسهم في التّشديد على الأفكار المضمّنة المرتبطة بمفهوم الحقيقة، وهو مفهوم فلسفي علمي يتناسب مع المستوى الحِجاجي المُراد هنا.

أما ردّ محمود الأكرم فيخرج عن الحِجاج ليغدو أقرب إلى الغضب والانفعال باستثناء استخدام مفهوم الحقيقة بمعنى مختلف وكأنه يريد انتزاع هذا المفهوم مع تغيير معناه عمّا قصده عويس.

ـ «نحن لا يزعجنا شيء، حتى الموت نفسه لا يزعجنا، ونحن طلاب الحقيقة منذ الأزل وإلى الأبد. فقال علي عويس:

ـ لعله اختلاف في وجهة النظر.

ـ لم يطالبكم أحد بالدخول في طريقتنا.

ـ الآراء المتناقضة يا سيدي لا يمكن أن تعيش جنباً إلى جنب في سلام». (ص15).

ونلاحظ الفرق هنا في اللغة الإطلاقية الغاضبة رغم مظهرها الحجاجي عند الشيخ الأكرم، مقابل اللغة الأميل إلى مفهوم النسبية على لسان علي عويس، مع تأكيده على أن الاختلاف في الأفكار قد بلغ التناقض وليس

مجرد التنوّع أو التعدد. وأن الأمور المتناقضة لا تتعايش معاً ولا تتجاور بل تتصارع. ولكن الأكرم لا يتابع الجدل من هذه النقطة بل ينقل الحوار كلّه إلى وجهة جديدة عبر سؤاله الأقرب إلى الاستنكار: «ألا تعلمون أنه لولا الأكرم، لولا الأكرمية، لما كان لحارتكم ذكر ولا لأهلها شأن أو أمل». وإذا كان محمود الأكرم هنا يحاول المحافظة على وضعه ومكانته عبر الاستناد إلى مكانة أسرته وفضلها حسب تصوّره ويصوغ ذلك في جملة مركّبة تبين مثل هذا الأمر، فإن الجواب أو الدحض يأتيه فوراً:

ـ الدنيا تتغير بلا توقّف ولا رحمة يا مولانا.

أما «يا مولانا» التي غابت طويلاً ثم ظهرت هنا، فربما كانت أقرب للسخرية في مثل هذا الموقف أو أنها تأتي لحماية الخطاب القاسي وتمريره بيُسر. ويجيب الأكرم:

ـ ولكن الحقائق باقية خالدة.

ـ التغيّر هو الشيء الوحيد الخالد يا مولانا.

ـ التغيّر؟!

ـ التغيّر في كل يوم في كل ساعة في كل لحظة.

ـ أراك تتعلّق بظاهر كاذب خادع.

ـ معذرة يا سيدي فالظاهر الكاذب هو الجمود.

ابتسم الشيخ مداراة لضيقه وقال:

ـ لا وقت الآن لمناقشة الظاهر والباطن وإلا لطال النقاش بنا دهراً، بيد أنه واضح أنكم لا تؤمنون بطريقتنا؟« (ص16).

كأنه جدل بين من يؤيد الثبات ويطلبه، وبين من يؤمن بالتغيير ويدافع عنه، إنها ثنائية الثبات والتغيير بين فكرين وجيلين مختلفين وإن انتميا إلى حارة واحدة أو بيئة واحدة ظاهرياً. ومن الواضح أن أنفاس الشيخ ليست طويلة في مجاراة هؤلاء الشباب في جدلهم ولذلك فهو يقطع المواقف الجدلية ويوقفها، والقطع هنا واضح وبتقنية أو حجّة يلجأ إليها من لا يؤمنون بالحوار والجدل إيماناً حقيقياً، إذ سريعاً ما تنقطع أنفاسهم فيحتجّون بحجّة الوقت وأنه لا يتيح لهم مواصلة البحث في نقطة ما ثم يقفزون إلى ما يفضّلون أو يرغبون (وفي النص: لا وقت الآن لمناقشة الظاهر والباطن...) ثم الوصول إلى نتيجة أدركها المتحدث هنا: «واضح أنكم لا تؤمنون بطريقتنا». وما ورد من حِجاج وجدل يسير في سبل الحُجج الذهنية المنطقية. أما الحجة الواقعية التي تستند إلى أحوال واقعية محدّدة فترد بعد الفقرات السابقة:

- الحياة في حارتنا معاناة أليمة.
- إنها صحراء مليئة بالأكاذيب.
- صغار المريدين، وهم الكثرة الغالبة، حفاة خانعون.

فهذه ثلاث حجج أو أسباب يفسّرون بها رفضهم للأكرم وطريقته، وواضح أنها تنتمي لحجّة الواقع وليس لحجّة العقل أو أشكال الحجج الأخرى. أما الأكرم فيلجأ إلى اللغة الدينية هنا ويأتي بحُجّة مستمدّة من الوعي الصوفي لعلّها تنقذه:

- «إنهم راضون، والرضا مطلب روحي مضنون به على غير أهله». لاحظ استعمال المعنى الصوفي في سياق لا يناسبه تماماً، ولكن هذا يعني أن الأكرم

قد فقد السيطرة وخرجت الأمور من مجال تحكّمه. ويأتي الردّ أو الدّحض لهذه الحُجّة الواهية حُجّة الرضا:

ـ لا يملكون حيال قوتكم إلا الرضا وإلا ماتوا جوعاً، ولكن لا شك أنهم يمرّون حيارى بهذا البيت الكبير الغارق في الرفاهية...».

نلاحظ اللمسات الاشتراكية التي سمّاها الأكرم في مواضع من خطابه: «رائحة فوضوية» فهي التي تقف وراء هذا الفهم للواقع، وأما في المستوى اللغوي الأسلوبي فنلاحظ أسلوب الحصر والشرط وأسلوب التعبير القاطع: لا شكّ أنهم. ويهمنا الإشارة إلى طبيعة الحجّة المشتقة من الواقع المباشر ولذلك لا نُفاجأ بحدّة محمود الأكرم لأن الهجوم صار مباشراً وخرج عما يعدّه منطقاً. لم يعد الكلام كلاماً ذهنياً عن الظاهر والباطن، بل عن الواقع والاحتجاج به وكذلك نقض أطروحة الرضا وإرجاعها إلى سبب واقعي هو الجوع. الرضا هنا صمت موقوت بسبب الحاجة والتحكّم بأرزاق الناس وأموالهم.

ـ بيت آبائي وأجدادي مذ أقامه القطب الأول.

ـ تقيم بأموال المريدين ...العمارات الشاهقة في وسط المدينة.

ـ قاتل الله الحقد والحسد.

مرة أخرى يهرب محمود الأكرم من استكمال الجدل ويقطعه بالانتقال إلى مستوى غير جدليّ. إنه إجمالاً رغم مقدرته الجدليّة لا يواصل الجدل حتى النهاية بل يضيق به، وأمّا الحلم والصبر والحكمة فشعارات لا تثبت بالدليل.

وفي موقف تالٍ يحاول محمود الأكرم اللجوء لما يمكن اعتباره نوعاً من ابتزاز الخصم وإسكاته، إذ يقول:

ـ «يا فتى إني جامعي مثلكم».

في المستوى الجدلي تفيد هذه العبارة محاولة الإطاحة بالخصم حين تذكّره بموقعك ويمكن أن يفيد ذلك في ترتيب المواقع من جديد لإحداث نوع من التهدئة وسط الجو الجدلي الصاخب أو حين يصبح صاخباً أو يتوجّه إلى شيء من الحدّة أو الصخب.

المواقف العاطفية ورفق اللغة:

أما المواقف العاطفية المرتبطة بمشاعر إيجابية كالحب والحنان والشفقة فمواقف قليلة في (حكاية بلا بداية...)، وكأن العالم المتصارع لم يترك مساحة واسعة لمثل هذه المشاعر. ومن الأمثلة القليلة التي مالت فيها اللغة إلى التعبير العاطفي الصياغات والجمل التالية:

ـ «أراح رأسه بالنظر إلى الحديقة، تلقى دفقة انفعالات طارئة. وكأنما يخاطب نفسه:

ـ يا للذكرى، ها هي نفحة من الماضي تهب كأنما تهب من بستان، حاملة عرف عَرَق خاص، لعله عرَق الإبطين، ناشر صوراً مطويّة في قلب الزمن، تثير الحنين بقدر ما تثير الشجن». (ص30).

ولكن هذه النفحة العاطفية نفحة طارئة كما سمّاها النص إذ لم تستمر طويلاً فما أبعد المسافة بين الأكرم وزينب، ولكنّه التّذكر المختلط بالحنين. أما التّعبير العاطفي فنُلاحظ فيه المعجم الطبيعي ومعجم الرائحة؛ رائحة تهبها الطبيعة ولكنها تفتح الذكرى ربما لارتباط المكان نفسه باللقاءات القديمة لقاءات الحبّ بين زينب ومحمود قبل أن يتخلّى عنها عندما أنبأته بحملها منه

خطأ. الرائحة تذكّر وتكشف شيئاً مما دفنته الأيام. العقل النفعي دفع محمود بعيداً عنها، لكن ذلك لا يمنع نفحة طارئة من الذكرى العابرة تشير إلى تنوّع الإنسان وتعدّد طبقاته، فلا هو شرّ مطلق ولا خير مطلق.

ومن مواقف الانفعالات بعض المواقف التي أظهرت تألّم الشخصية وعذاباتها من مثل قول محمود حينما وجد نفسه مكشوفاً:

ـ «ويل لي من العذاب الذي يتبعني كالظّل!.. ويل لي.. وطوبى للذين يعيشون بلا ضمائر..» (ص49).

وظهرت أطراف خاطفة من التعبيرات العاطفية في حوار محمود مع المربّية أو الخادمة العجوز في ثنايا تحقيقه معها بخصوص بعض الحوادث التي لا يعرفها من أسرار قديمة لنساء العائلة. فكان خطابه لها بعبارة: يا أماه، في غير جملة تعبيراً عن محبّته لها وألفته بها، وقوله لها أيضاً: «لا تؤاخذيني على إزعاجك، أنت أمّ الأسرة وسرّها». (ص55).

وكذلك يخاطبها قائلا:

ـ «لعل أبي حزن حزناً بليغاً، أخته فابنته ثمّ ابنه، لعله تساءل طويلاً عن سرّ عذابه، ترى ماذا كان يقول في خلوته؟

ـ كما يجدر بالمؤمن الصادق.

ـ ولا شك أنه عانى كثيراً قبل أن يعثر لها على زوج مناسب!

تنهّدت المرأة قائلة:

ـ لقد قصّرت عمري يا بني.

ـ كلانا يتلقّى الضربات يا أماه.

وغشيهمـــا صمت غير قصير، ثم قادها إلى الداخل كما جاء بها وهو يقول:

ـ سامحيني، لقد حمّلتك من العذاب ما لا طاقة لك به». (ص57).

فهذا الموقف في جملته موقف عاطفي متألم من الطرفين نظراً لاسترجاع أمور مؤلمة تتسبّب استعادتها في إثارة المواجع والشجون.

وكذلك تظهر اللغة الوجدانية المتألّمة في موقف اعتراف زينب لمحمود أن علي عويس ما هو إلا ابنه، ويأتي الاعتراف بعد تعقّد الأحداث ووصولها إلى احتمال القتل والانتقام. أما موقف الانهيار والاعتراف فيأتي على الصورة الوجدانية التالية:

«.. وغصّت بعبرة ولكنها صاحت بصوت خشن متهدج مختنق:

ـ إنه ابنك! من لحْمك ودمك..»

وبهذه الجملة يقفل محفوظ المشهد السادس ربما ليعطي القارئ فرصة التأمل واحتمال هذا الخبر الصادم رغم أن الرواية لم تعدم بعض السوابق التي تنذر بعلاقة مريبة بين زينب ومحمود، وبين محمود وعلي، ولكن ما هو غير متوقّع أن تكون العلاقات على هذا النحو الغريب المفاجئ.

ويبدأ المشهد السابع بعد الفاصل استمراراً للجملة السابقة التي تحتاج إلى الوقفة الكافية لاستيعاب التحوّل الصادم:

«تسمّر الرجل في مكانه. استدار بعنف. عنف غاضب دارى به فزعاً لم يستطع إخفاءه. تراجعت المرأة إلى الديوان فارتمت فوقه ثم استسلمت لموجة عاتية من النحيب. تبعها مهرولاً. وقف أمامها يحملق فيها يودّ أن ينفذ إلى أعماقها.

ـ ماذا تقولين؟

ولكن البكاء المتدفّق لم يمكّنها من النطق.

ـ ماذا قلت؟ أجيبي من فضلك؟

رغم مغالبتها للبكاء (الذي) لم تغلبه بعد عاد يتساءل بنفاد صبر:

ـ ابني! ماذا قلت؟

حرّكت رأسها بالإيجاب دون أن تنبس.

ـ أي قول!.. أية لعبة!

مضت تجفّف دموعها. اعتدلت في جلستها. لم ترفع عينيها عن الأرض». (ص68).

وفي المشهد نفسه يرد موقف خاطف يوحي بعاطفة ما أحسها محمود الأكرم تجاه علي: «قال وكأنه يخاطب نفسه: كم حيّرتني عيناه! كم عانيت من تناقض العواطف في أول لقاء، ولكن... رباه حذار من الخداع يا زينب». (ص71).

لقد تميز عمل محفوظ باستخدام مستويات متنوعة من اللغة تتجاوب مع المواقف المختلفة التي عبّرت عنها روايته، وقد ظهرت اللغة قسيماً أساسياً في النص السردي، بما يشير إلى أهمية اللغة ودراستها في تحديد هوية النص وفهمه.

الهوامش

(1) فؤاد دوارة، عشرة أدباء يتحدثون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2006، ص367ـ368. (الطبعة الأولى عن دار الهلال عام 1965).

(2) غالي شكري، نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل، وزارة الإعلام، القاهرة، 1988، ص64−65.

(3) نص الرسالة في: غالي شكري، نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل، ص65.

(4) خصص المؤلّف كتابًا لهذا النوع هو: بنية الرواية القصيرة، دار أزمنة، عمان، 2006.

(5) غالي شكري، نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل، ص114.

(6) المناجاة هو المصطلح الذي يستخدمه عبد الملك مرتاض مقابل المونولوج وهو في رأينا مصطلح مناسب من الناحيتين اللغوية والفنية، ولكن عدم شيوعه كمصطلح يقلّل من فاعليته.

(7) نجيب العوفي، مقاربة للواقع في القصة القصيرة المغربية، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، 1987، ص511.

(8) انظر حول وظيفة المسرحة وبقية وظائف الحوار: أندرسون إمبرت، القصة القصيرة ـ النظرية والتقنية، ترجمة علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص325.

ملاحظة: (تمت الإشارة إلى المقتبسات من رواية محفوظ: حكاية بلا بداية ولا نهاية داخل متن البحث تخفيفاً للهوامش، والطبعة التي رجعنا إليها هي طبعة مكتبة مصر الصادرة عام 1971).

الخاتمة

تتوفّر لغة محفوظ على إيقاع نثري وفير من خلال حساسية لغوية مُحكمة تنتقي وتختار حتى يستوي التركيب وتستقرّ الجمل مفردات وتراكيب وإيقاعات. وهو خبير بتلك الضربات الإيقاعية سواء في الحوار الوصف أو السرد.

ويمكن القول إن تجربة نجيب محفوظ تنطوي على صورة دالّة على غنى اللغة العربية بمستوياتها وتراكيبها وإمكاناتها المختلفة، ويمكن أن نتّخذ روايات محفوظ دليلاً متيناً على تعدّد جماليات اللغة العربية في مستوى استيعابها لحاجات السرد وطبيعة الرواية ومقتضياتها اللغوية. ولقد عبرت روايات محفوظ عن أصوات من شتّى الطبقات في المجتمع المصري، الغني والفقير، المتعلم والأمي، المثقف السلطوي والمثقف المعارض، الرجل والمرأة، أناس الحارة وأناس الحكم... وامتلات بأصناف شتّى من البشر الذين لا بدّ من تمثيل لغاتهم، وهنا تنكشف مقدرة محفوظ الفذة على تطويع أساليب اللغة وتراكيبها لتكون لغة الشخصية ولغة الموقف في سياق روائي لا يبدو أن للصناعة يداً في إنجازه.

ويمكن متابعة هذا النوع من الدراسات لإبراز خصوصية اللغة السردية وتوسيع دراستها بما يضيء اختلافها عن الاستعمال العام للغة أو الاستعمال الشعري لها، ليكون بمقدورنا الحديث بوضوح عن «اللغة السردية» دون أن نتردّد في هذا الحديث أو نراه غريبًا بعض الشيء حين نكون بصدد قراءة الرواية أو غيرها من الأنواع السردية.

المؤلّف: د. محمد عبيد الله

ناقد وأديب عربي من مواليد عام 1969، في الأردن. يعمل أستاذا للأدب والنقد بجامعة فيلادلفيا الأردنية، وقد عمل رئيسا لقسم اللغة العربية وعميدا لكلية الآداب والفنون قبل أن يتفرغ لنشاطه البحثي والنقدي. وهو عضو رابطة الكتاب الأردنيين، وجمعية النقاد الأردنيين، وانتخب نائباً لرئيس الرابطة وأمينا للشؤون الخارجية.

له أكثر من عشرة كتب منشورة في نقد السرديات والبحث في الموروث العربي منها: بنية الرواية القصيرة، القصة القصيرة في فلسطين والأردن، فن المقالة، الوعي بالشفاهية والكتابية عند العرب، أساطير الأولين، إلياس فركوح وجماليات القصة القصيرة، تحوّلات القصة القصيرة في تجربة محمود شقير. وهو شاعر من جيل التسعينات نشر مجموعتين شعريتين هما: مطعونا بالغياب، وسحب خرساء.